

3. - PROTIRO. Piacenza, Cattedrale, portale maggiore.

Il ciclo dei mesi conservato nel battistero di Parma, quello del museo del duomo di Ferrara proveniente dal distrutto portale meridionale della cattedrale e quello reimpiegato sulla fronte del p. tardoduecentesco della facciata della cattedrale di Cremona sono da riconoscere come parti superstiti di decorazioni di protiri. Il fatto è documentato per i frammenti di Ferrara, i quali erano disposti in serie continue e sovrapposte al di sotto della volta del p., ed è probabile che una analoga disposizione coinvolgesse anche gli altri due cicli. Una precisa testimonianza in questo senso è fornita dal ciclo dei mesi che decora l'imbotte che precede il portale della pieve di Arezzo, anch'esso opera di un maestro antelamico, e da quello dipinto proveniente dal p. dell'abbazia ferrarese di S. Bartolomeo, realizzato nel 1294 e oggi nella pinacoteca della città. Un tardo ricordo di quella sistemazione è presente nella forma a due piani simmetrici coperti da volte a botte a tutto sesto e nella disposizione del ciclo dei mesi lungo il margine esterno dell'arcata inferiore nel p. della cattedrale di Parma realizzato nel 1281 da Giambono da Bissone.

È ancora a Modena, tra il 1209 e il 1231, che viene realizzata, nella Porta Regia della cattedrale, opera probabile di Ottavio da Campione, la più radicale revisione della tipologia romanica del protiro. L'abbandono di qualsiasi accenno alla presenza di un corredo plastico di tipo simbolico-narrativo si accom-

pagna a una marcata diversificazione tra piano inferiore e piano superiore che appare maggiormente articolato nelle sue scansioni spaziali interne, rispetto alla stesura unitaria della sottostante volta a tutto sesto, grazie alla presenza di due file di sostegni sui quali poggiano tre volte a botte parallele di cui la centrale più alta delle laterali.

Sarà questo uno dei tipi di p. più diffusi nel corso del Duecento e del Trecento in virtù delle possibilità di elaborazione architettonica e decorativa che esso consente e alla cui realizzazione danno un fondamentale contributo le maestranze campionesi.

Lo si trova anzitutto a Cremona, nella facciata della cattedrale, progettato forse dallo stesso Jacopo Porrata da Como che nel 1274 firma il soprastante rosone. Rispetto ai modi della Porta Regia è da riconoscere in questo caso la presenza della volta a botte spezzata nel piano inferiore e in quello superiore di arcate a sesto acuto corrispondenti a tre piccole crociere di copertura che consentono un'assai meno marcata emergenza della struttura nel suo insieme. A Ferrara, agli inizi del Trecento, lo stesso tipo, impiegato nel completamento del p. nicolesco della facciata della cattedrale, rivela in pieno le sue possibilità di sviluppo decorativo, mutando le arcate in bifore traforate e sovrapponendo al secondo piano un alto cornicione sormontato da una cuspide triango-



4. - PROTIRO. Modena, Cattedrale, Porta Regia.



5. - PROTIRO Ferrara, Cattedrale, particolare della facciata.

lare affiancata lateralmente da altre due più strette e slanciate. Questa trasformazione in senso ascensionale del modulo duecentesco inventa lo spazio sul quale distendere una grandiosa raffigurazione del Giudizio che costituisce uno dei più calibrati accoppiamenti tra la forma architettonica del p. e il decoro plastico di tipo narrativo.

Il Duecento vede anche l'uso di una variante semplificata di p. composta da un solo piano e caratterizzata in genere da una certa esilità di forme, creata ora da sostegni sottili ora da ridotte dimensioni della fronte. Già presente alla bottega antelamica che a Borgo San Donnino (oggi Fidenza) cercò, attraverso la sua triplice ripetizione, di assuefare il tipo ai modi compositivi delle facciate provenzali, esso compare nella prima metà del secolo nel S. Ciriaco

di Ancona e nelle opere realizzate a Trento e a Bolzano dalla bottega di Adamo d'Arogno, e ispira ancora di sé il p. anteposto nel 1288 al braccio settentrionale del transetto della cattedrale di Cremona. È solo nella cattedrale di Lodi, tra il 1282 e il 1284, che esso acquista una spiccata caratterizzazione in senso gotico attraverso l'uso del cotto, degli archi acuti e della decorazione a intreccio tanto da divenire, per la zona, un vero e proprio prototipo ripreso ai primi del Trecento nel S. Germano di Varzi, ma ancora citato, in pieno Quattrocento, nel S. Francesco della stessa Lodi e nel 1471 nel S. Luca di Cremona.

Questo tipo dovette essere ben presente tra altri a Giovanni da Campione, che tra il 1351 e il 1363, realizzò i p. meridionale e settentrionale della chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo. Vi rivivono singolari citazioni romaniche nell'uso della volta a botte e dei telamoni alla base dei sostegni, mentre in quello meridionale l'alto cornicione decorato da figure di santi a bassorilievo entro nicchie, forse dovuto a un più tardo completamento di Andriolo de' Bianchi, rimanda all'analoga soluzione ornamentale fer-



6. - PROTIRO, Lodi, Cattedrale, facciata

rarese. Per altro, nelle parti certamente spettanti a Giovanni, l'uso del parato bicromo e l'attenta sottolineatura che la decorazione plastica fa del partito architettonico contribuiscono ad annullare ogni sentore di arcaicità in una limpida interpretazione lineare. Nel p. settentrionale poi, le sculture che segnano il bordo dell'arcata, unitamente alla decorazione a rombi bicromi del sottarco e alla festonatura dell'intradosso, indicano l'aprirsi verso un'interpretazione squisitamente ornamentale della forma architettonica che ha la sua più compiuta realizzazione nel p. che il figlio Matteo realizza, nella seconda metà del Trecento nel duomo di Monza.

Prima del 1378, data di morte di Galeazzo II Visconti, dovette essere ricostruita la facciata di S. Maria Maggiore a Milano, andata distrutta nel corso dei lavori di costruzione del duomo e oggi testimoniata solo graficamente. Il suo p. costituiva una vistosa variante apportata al tradizionale tipo lombardo a due piani da un architetto di cultura veneta. Il piano superiore era formato da tre arcate a tutto sesto, di dimensioni identiche, sormontate da un cornicione ad arco inflesso che accompagnava il coronamento mistilineo della facciata sottolineandone il ritmo ascensionale e dimostrando in concreto nuove possibilità compositive insite nella rottura degli schemi tradizionali.

Non indifferente al modello milanese appare la sopraelevazione del p. settentrionale di S. Maria Maggiore a Bergamo realizzata, nel 1396, da Andriolo de' Bianchi sulla linea di una radicale revisione del gusto neoromanico che aveva caratterizzato il piano inferiore di Giovanni da Campione. Alla calibrata stesura unitaria di questo si contrappongono tre arcate trilobe, riprese anche sui fianchi, corrispondenti a volte a crociera concluse esternamente da coperture piane differenziate al fine di consentire a quella centrale, più alta, di dare luogo a un terzo piano, a sua volta sormontato da una copertura piramidale che costituisce la soluzione più spinta che il p. raggiunge nella elaborazione ascensionale delle sue componenti tradizionali.

Dai modi di S. Maria Maggiore di Milano derivava anche il p., distrutto ma testimoniato, della cattedrale di Mantova, realizzato in uno con la facciata da Pier Paolo dalle Masegne nel 1400-1401, dopo un primo affidamento dell'incarico al fratello Jacobello, al quale doveva forse risalire il progetto. In questo caso il dato significativo non era tanto la presenza di quattro alti pinnacoli ad accompagnare la copertura piramidale, quanto la dissoluzione della tradizionale tripartizione del piano superiore per dare luogo a un loggiato caratterizzato da cinque arcate trilobe, strette e slanciate, con il fondo segnato da



 PROTIRO Bergamo, S. Maria Maggiore. Giovanni da Campione, protiro settentrionale.

due gallerie trasversali sovrapposte, l'inferiore a bifore trilobate e la superiore ad arcatelle a tutto sesto: una soluzione che nel prezioso ricamo annullava emblematicamente i termini consueti di composizione del tipo architettonico che in effetti avrà, nel
corso del Quattrocento, un'esistenza sempre più marginale e periferica. È semmai da rilevare come un
chiaro ricordo del tradizionale p. a due piani sia presente nel tipo di portale quattrocentesco caratterizzato da un ordine di statue entro nicchie sovrapposto
al cornicione rettilineo che conclude l'arcata esterna dell'ingresso come quello della chiesa di S. Marco
a Milano o quello del duomo di Como realizzato da
Amuzio da Lurago nel 1461.

Rispetto alla tipologia sostanzialmente unitaria di questa struttura architettonica esistono delle varianti, quale, per es., il tipo di p. pensile su mensole digradanti, presente nella facciata di S. Maria del Casale a Brindisi (1320).

Benn. G. T. Rivoura, Le origion dell'architectura itembarda, Miliano, 1908, pp. 256-274; A. K. Porter, Lombard architecture, I, New Haven (Coom), 1917, pp. 385-386; E. Mille, L'art neligieux du XIII nicle en France, Faris, 1922, pp. 39-40; P. Franki, Der Dom in Modena, « | Kw w., IV (1927), pp. 39-54; R. Bernheimer, Romanniche Turplaenik und die Umprünge ihrer Motine, Münchem, 1931, pp. 118-126; T. Krautheimer-Hess, The original Porta dei Meni ai Forena and the art of Naturalis, « Arti B. », XXVI (1944), pp. 152-174; C. Barroni, La scultura gotica lembarda, Millano, 1944, pp. 44-48; G. de Francovich, Benedetto Antelami architetto e acultore e Parte del suo tempo, I, Millano-Firenze, 1952, pp. 450-463; F. de Maffei, x. C. Campionesi, in EUA, III, 1958, coll. 81-87; A. M. Romanini, L'architettura gotica in Lombardia, I, Millano, 1964, pp. 164-171, 294-304; A. C. Quintavalle, La cattedrale di Modena, Modena, 1966, pp. 83-84; A. R. Masenti, Il portale dei meni di Benedetto Antelami, « Ca. », XIV (1967), 86, pp. 13-31; 87, pp. 24-40; A. C. Quintavalle, Questioni medievali, iv., XV (1968), 96, pp. 61-76; id., Romanio padano, civilità d'Occidente, Firenze, 1969, pp. 145-164; R. Salvini, Il diamo di Lanfrano, in Studi mattidici, « Atti e memorie del II convegno di studi mattidici, (Modena-Reggio Emilia, 1-2-3 maggio 1970 », Modena, 1971, pp. 153-175; A. C. Quintavalle, Piacenza cathedral, Lanfrano and the school of Wiligelmo, « ArtB », LV (1973), pp. 40-57; id., La cattedrale di Parma e il Romanico caropeo, Partna, 1974, pp. 128-130; L. Cochetti Pratesis, Sui protrii della cantedrale è Modena, « Conmentari », XXVI (1975), pp. 384-393; F. Gandolfo, Il 'protrio lombardo': ana ipotesi di formazione, « Storia dell'arte », 1978, 34, pp. 211-220; A. Percoi, Struttura 60. Geburtstag, Köln, 1980, pp. 121-135; E. Kain, The marble reliefs on the façade of S. Zeno, Verona, « ArtB », LXIII (1981), pp. 358-374.

FRANCESCO GANDOLFO

R U P E S T R E, ARTE. - Olevano sul Tusciano, Grotta di S. Michele. Situata a 600 m circa sul
livello del mare dentro il monte Raione, sovrastante la vallata del Tusciano, la grotta di S. Michele
contiene un singolare complesso artistico-religioso:
sette piccole cappelle in diverso stato di conservazione, alcune quasi distrutte, dislocate lungo la profonda cavità naturale, ricca di stalattiti e stalagmiti.
All'imboccatura, chiusa nella parte inferiore da un
muro, si trovano resti di costruzioni non ancora indagati con scavi sistematici, come anche i ruderi poco distanti all'esterno.

La prima cappella, detta chiesa dell'Angelo, a navata unica (m 15 × 6 c.) alta m 3,65 c., terminante in tre absidi, percorsa nel perimetro da subsellia in muratura, è senza copertura, eccetto lo spazio antistante le absidi, chiuso da tre volte a botte ribassata, mascherate all'esterno da un tetto a spioventi, e una zona adiacente, voltata a botte in cemento armato in occasione di un restauro moderno. Sulle pareti affrescate si svolgono, in riquadri e registri di diversa dimensione, senza soluzione di continuità sul campo murario ma con interruzioni nella sequenza narrativa, e ora con ampie lacune, storie cristologiche, scene della vita di s. Pietro e di s. Vito - alcune di discussa identificazione -, teorie di santi e di vescovi. Le absidi presentano, al di sopra di velari dipinti, la Traditio legis et clavium con Cristo che calpesta il leone e il serpente, Maria Regina in trono con il Bambino fra santi, e un gruppo di cinque santi. Altre immagini e motivi decorativi concludono il ciclo pittorico, tra cui l'Agnello fra i ss. Giovanni Battista ed Evangelista. All'esterno, sulla parete Nord, è raffigurata l'Offerta della chiesa: l'arcangelo Michele, individuabile dalla scritta [MI]CAHE[L], funge da intermediario fra Cristo e il

donatore.

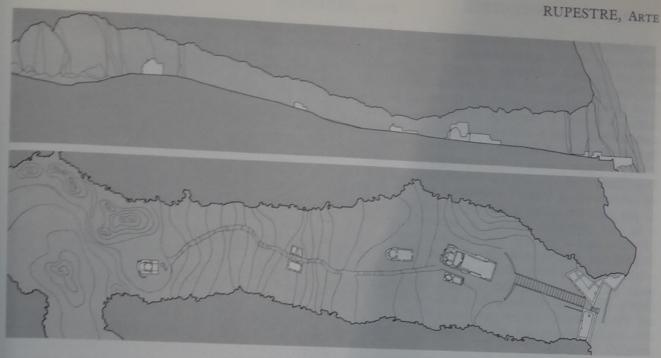
Delle restanti cappelle la seconda e la settima sono di maggiore interesse: l'una si compone di un ambiente (m 3 × 2,50 c.) con copertura conica e di un recinto scoperto (m 3,50 × 2,15 c.), limitato lateralmente da due bassi muretti (m 1,30 c.): la facciata a spioventi, con l'ingresso



 ARTE RUPESTRE. Olevano sul Tusciano, Grotta di S. Michele, seconda cappella, veduta tergale.

ad arco, è scandita da un affresco (Madonna col Bambino fra angeli) e da due nicchie contornate da stucchi. L'altra, immersa nell'oscurità, in un misurato rapporto di volumi, ha il nucleo centrale (m 2,90 × 2,96 c.), con una cupola emisferica, introdotto da un fornice, voltato a botte tra spessi muri, e concluso da un'abside.

Tra le fonti storiche (non molto significative, data la frammentarietà delle notizie, per conoscere i tempi e i modi del costituirsi ed essere del complesso, e spesso problematiche per l'identificazione dell'oggetto rispetto alla citazione, troppo succinta e legata al toponimo Mons Aureus di ampia diffusione) particolare importanza ha l'Itinerarium del monaco Bernardo. Questi, di ritorno da un pellegrinaggio in Terra Santa, databile tra l'867 e l'870, si reca « ad montem Aureum ubi est cripta habens VII altaria, habens etiam supra se silvam magnam. In quam criptam nemo potest pre obscuritate intrare, nisi cum accensis luminibus. Ibidem erat abbas dominus Valentinus» (T. Tobler, A. Molinier, Itinera hierosolymitana et descriptiones Terrae Sanctae bellis sacris anteriora et latina lingua exarata, 1, 2, Genevae, 1880, p. 318). Nell'indurre a riferire il Mons Aureus alla cripta di Olevano in quanto la più corrispondente, fra quelle pervenute, alla descrizione, la testimonianza di Bernardo non solo conferma la denominazione medie-



ARTE RUPESTRE. Olevano sul Tusciano, Grotta di S. Michele, sezione longitudinale e pianta con l'ubicazione delle cappelle.

vale del monte - attestata altrove e, a volte, con più precisi dati geografici -, ma documenta alla metà del 9° sec. l'esistenza di sette altaria, cioè di sette luoghi di culto nella grotta, suggerendo inoltre la presenza di una comunità monastica, presumibilmente benedettina.

Questi luoghi di culto approssimano, in una rudimentale muratura, strutture subdivali e per la loro autonomia rispetto alle pareti della caverna si discostano dall'architettura rupestre che interviene a ingrandire e modellare cavità naturali.

Varie sono le loro fasi costruttive, diversamente puntualizzate e datate dalla critica. Nella prima cappella, escludendo i rifacimenti tardi, è possibile circoscrivere, in base a cesure murarie, tre stadi: un nucleo più antico, costituito dalla zona presbiteriale con un'originaria copertura a tetto a spioventi (anteriore all'Itinerarium); il prolungamento delle ali laterali (databile in rapporto all'esecuzione degli affreschi); la costruzione delle volte (di epoca posteriore, non precisabile su dati materiali o esterni).

Per gli altri edifici sono riscontrabili due fasi: i primitivi organismi (edicole absidate e bassi recinti), anteriori all'Itinerarium, sono, in un momento successivo, ampliati, alzati o muniti di coperture, talora parziali. L'omogeneità degli interventi induce a raggrupparli in un unico tempo da relazionare, probabilmente, alla stesura degli affreschi nella prima cappella, ove la scena dell'Offerta della chiesa autorizza a collegare le pitture a una sostanziale ristrutturazione dell'ambiente. Poiché mancano carat-

teristiche qualificanti nelle icnografie e negli alzati delle architetture, soltanto lo stile dei dipinti, unitari nell'aspetto tecnico e nell'analoga declinazione di elementi grammaticali e sintattici afferenti all'immagine come simbolo formale, può suggerire una cronologia.

Controversa è, d'altra parte, la loro datazione, oscillante in un arco di tempo che va dall'ultimo quarto del 9° sec. agli anni intorno al 1100. Essi sono connotati da una composizione semplice che si concentra sui personaggi - i volti dai grandi occhi sbarrati, i panneggi articolati dal netto disegno delle pieghe, i gesti cadenzati — e da una sottile variatio all'interno di un codice e di una struttura privilegiante un ritmo lineare che scandisce i colori piatti (ocra gialla e rossa, terra verde, terre d'ombra, azzurro ecc.), ravvivati, talora, da lumeggiature che alludono a un risalto plastico. Essi, inoltre, palesano una propria, coerente qualità figurativa nel fluido raccordo curvilineo e contemporaneità di esecuzione, nonostante il diverso stato di conservazione, le inflessioni dettate da soggetti narrativi o iconici e l'intervento di più artisti, difficilmente distinguibili.

I confronti formali più puntuali paiono essere con opere di ambito campano, differenziate tra di loro, ma datate o databili al 10° sec. o al massimo all'inizio dell'11° (Pontificale pro ordinibus conferendis e Benedictio fontis, ms. 724 B I 13, 1 e 2 nella Biblioteca Casanatense di Roma; gruppo centrale degli affreschi nell'abside della grotta dei Santi a Calvi ecc.).

TERRENUOVE FIORENTINE

L'inserimento delle pitture nell'area latina è motivato, oltre che da questi riscontri, dalle scritte latine nei dipinti e da alcune immagini del programma iconografico, incentrato sull'esaltazione della duplice natura, umana e divina, di Cristo la cui missione di trionfo si perpetua nell'investitura degli auctores martyrum e nell'esemplificazione agiografica di testimoni della fede. Il ciclo iconografico, infatti, a soggetti canonici (di repertorio comune all'Occidente e all'Oriente) e a episodi contraddistinti da riferimenti ai Vangeli apocrifi o da particolari di più rara frequenza (i tre angeli nel Battesimo) o da una pregnante fusione di tematiche diverse (Traditio legis et clavium con Cristo vittorioso sulle forze del male in una complessa simbologia di salvezza e magistero), affianca scene legate a culti locali (s. Vito) o largamente attestate in Campania (Maria Regina) o proprie della tradizione latina come l'immagine di Cristo sub specie Agni, esclusa dal concilio Quinisesto del 692 dalla figurazione orientale ortodossa.

In un ambiente aperto a influssi eterogenei, tra principati longobardi e temi bizantini, monasteri benedettini e laure basiliane, e nella lacunosità del materiale pervenuto è arduo precisare le fonti sottese al linguaggio formale di Olevano. Accanto ai più convincenti rapporti stilistici con i manoscritti latini sopra indicati, al di là di assonanze tipologiche o limitate a stilemi grafici con opere di varia origine, pertinenti sembrano essere alcune affinità con pitture 'arcaiche' della Cappadocia della prima metà del 10° sec., specie della Ayvali kilise, riscontrabili non nell'interezza espressiva dell'immagine e della composizione, bensì in singoli dettagli (modulo allungato del volto dai grandi occhi cerchiati), che ne proverebbero la conoscenza o la derivazione da matrici comuni.

Difficile è poi discernere fra le possibili motivazioni pratiche e ideologiche sottese al numero, alla dislocazione e alla funzione dei sette ambienti di culto, il cui rapporto è, a volte, sottolineato dall'apertura di più ingressi: mancano elementi per stabilire se la molteplicità dei luoghi di devozione (non tutti conservano tracce dell'altare) sia da riferire a esigenze liturgiche differenziate o costituisca una sorta di cammino sacro con precise stazioni processionali. Inoltre le primitive tipologie di alcuni edifici, che evocano il martyrium e il témenos, unitamente a resti di sepolture, potrebbero rinviare a un uso funerario. Anche l'Itinerarium di Bernardo con la generica dizione altaria non aiuta a individuarne la destinazione, né giovano in tal senso le altre fonti che, utili soprattutto da un punto di vista storico-politico, documentano alcune vicende della grotta nel contesto del principato longobardo di

Salerno, tra cui il sicuro prestigio religioso goduto all'inizio dell'11º secolo.

Bini: G. Kalby, La cripia cremitica di Olevano sul Tusciano, « Napoli nobilisama », III (1963-1964), pp. 205-227; IV (1964-1965), pp. 22-41 (con bibl. preze dente), F. Avril, J. R. Gaborit, L'Itinararium Bernardi monachi: et lui pilerinaga A. Venditti, Architettura bizantina nell'Italia meridionale Campania, Calabria, necentantichen Malerei, Wiesbaden, 1968, pp. 116-122 e passing, Studien sur heaffreschi nella grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciane, Roma, 1977 (con al del Nuovo e dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino, « Commentari », ria' di Olevano sul Tusciane, Salerno, s. Salerno, s. d.; C. Brandi, Duegno della pittura italia-na, Torino, 1980, pp. 54-56.

ROSALBA ZUCCARO

TERRENUOVE FIORENTINE .. Si definiscono come T. sei centri - San Giovanni Valdarno, Terranuova Bracciolini, Castelfranco di Sopra, Scarperia, Firenzuola, Giglio Fiorentino fatti costruire ex novo da Firenze tra la fine del 13º e il 14° sec. nel territorio della repubblica con prevalente funzione antifeudale. Pur rientrando pienamente nel vastissimo quadro delle fondazioni di tipo agricolo-militare progettate in diverse aree italiane ed europee, con caratteri di impianto spiccatamente regolari, le T. sono di particolare interesse per l'originalità della concezione urbanistica e la precisione tecnica della realizzazione.

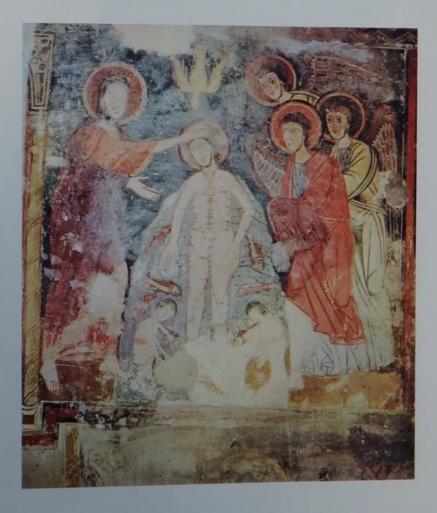
Le T. si possono suddividere in due gruppi. Le prime tre — Castelfranco, San Giovanni, Terranuova — nel Valdarno superiore, presentano strette affinità di disegno (in particolare il complesso impianto di Terranuova appare rigorosamente affine a quello di San Giovanni), e rientrano in un programma unitario di ristrutturazione di un territorio di recente acquisizione, in direzione di Arezzo e Roma. Anche se Terranuova è stata realizzata solo a partire dal 1337, tutte e tre possono essere datate, come invenzione progettuale, alla fine del '200: nel 1296 secondo G. Villani (Cronica, VII, 7), ma più probabilmente nel 1299. Infatti una delibera della repubblica del 26 gennaio parla esplicitamente di tre centri: « tres terre seu comitates de novo construantur et hedifficentur et fiant et popullentur in par-



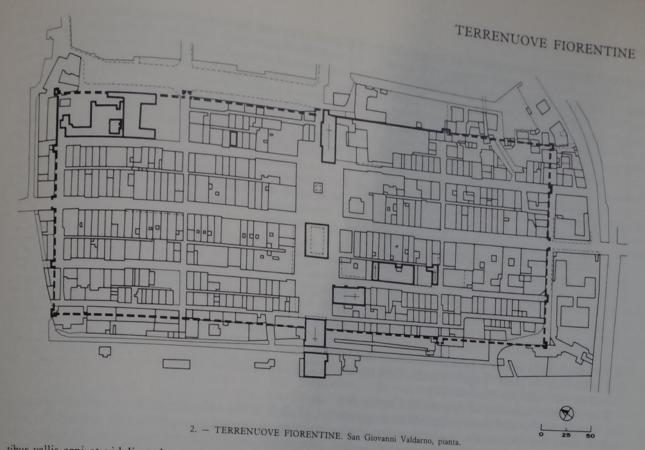
1. - TERRENUOVE FIORENTINE San Giovanni Valdarno, veduta serea

RUPESTRE, ARTE





TAV. I. — Olevano sul Tusciano, Grotta di S. Michele, chiesa dell'Angelo; a) abside sinistra: Traditio legis et clavium; b) parete destra: Battesimo di Cristo.



tibus vallis arni et videlicet due ex eis in planitie et partibus de casuberti tertia vero in burgo seu juxta burgum plani alberti » (Firenze, Arch. Stor., Prov. IX, c. 136v; Richter, 1937-1940).

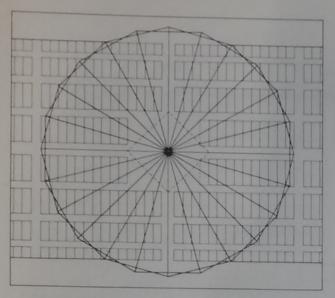
Delle altre tre solo Castello di San Barnaba (Scarperia) e Firenzuola, deliberate nel 1306, hanno avuto compiuta realizzazione, essendo fondate a difesa della repubblica sulla importante strada Firenze-Bologna.

Caratteri comuni delle T. sono la rigorosa simmetria di impianto, incentrata su un asse longitudinale — la strada di attraversamento compresa tra le due porte principali — e su una piazza centrale, dove prospettano la chiesa o il palazzo pubblico sede del magistrato fiorentino, o entrambi. Alla via principale (dove si addensano le strutture primarie e le case dei cittadini più ricchi) si affiancano, parallelamente, vie secondarie longitudinali, interrotte da collegamenti trasversali secondari, di minore ampiezza e con funzioni subordinate.

Nelle T. del Valdarno superiore i diversi elementi — mura, porte, rete viaria, lotti per le abitazioni, edifici pubblici — sono coordinati tra loro secondo un originale modello di reciproca integrazione e interrelazione, che conferisce all'insediamento una qualità architettonica e 'artistica' unitaria. Se il modello d'impianto rinvia a precedenti esperienze anche toscane (come Pietrasanta e Camaiore, fondate dai lucchesi nella seconda metà del sec. 13°), il dise-

gno di queste T. segna tuttavia una svolta nella storia della progettazione urbanistica, aderendo sostanzialmente a un'intenzionalità di ricerca intellettuale sofisticata e rigorosa, da accostare allo Stil Novo. La gerarchia trasversale tra le strade e i lotti è ottenuta mediante la costruzione di un cerchio radiato, determinante figure poligonali a sedici lati (San Giovanni) o a ventiquattro lati (Terranuova): un procedimento che elabora sapientemente spunti della tradizione urbanistica antica, ma che risponde al concetto, sostanzialmente prospettico, della unità spaziale della città, coordinata e subordinata a un centroorigine dello spazio. All'armonico diminuire della larghezza delle strade e degli isolati, dell'asse centrale verso le strade più periferiche, corrispondeva un'altezza decrescente dell'edilizia, come si può osservare, tra l'altro, dal rilievo di San Giovanni redatto, nella scala del braccio di panno fiorentino, nel 1553 (Firenze, Arch. Stor., Cinque del Contado, 258, f. 602v, filza 2, 1548-1557: pianta di Castel San Giovanni compilata da Piero della Zucca).

La qualità spaziale-prospettica si rivela in tutta la sua potenzialità nella piazza centrale di San Giovanni, dove il palazzo pretorio campeggia isolato e disponibile alla visione frontale, accostandosi così a contemporanee esperienze dell'Italia centrale. Un'analoga esaltazione del ruolo dell'edificio principale sulla piazza si trova per es. nella piazza del duomo



3. - TERRENUOVE FIORENTINE. Terranuova Bracciolini, schema planimetrico.

di Orvieto e nella piazza e palazzo comunale di Cagli, nelle Marche (Sant' Angelo Papale, città nuova rifondata nel 1289 da Niccolò IV).

L'attribuzione vasariana ad Arnolfo di Cambio (v.) del disegno di San Giovanni e Castelfranco appare quindi come una indicazione pienamente attendibile, se si intende in un più vasto quadro di ricerche progettuali e prospettiche maturate tra Roma e Firenze negli ultimi anni del 13° secolo.



4. - TERRENUOVE FIORENTINE. San Giovanni Valdarno, Palazzo Pretorio

Le T. sono state studiate, come fenomeno a sé stante, da M. Richter (1937-1940), che ha pubblicato un'ampia selezione di documenti d'archivio (con esclusione di Giglio Fiorentino). L'impianto urbanistico di San Giovanni, Terranuova e Castelfranco è stato per la prima volta analizzato e interpretato nei suoi caratteri progettuali da Guidoni (1970), che ne ha individuato la costruzione mediante il cerchio; a questo testo si rifà la letteratura posteriore (Friedman, 1974; Baldari, 1980). Infine la possibile correlazione tra diminuzione della profondità dei lotti e il meccanismo di tassazione, in funzione esclusiva dell'ampiezza del fronte strada delle abitazioni, è stata proposta da Guidoni (1981) in rapporto con l'esempio documentato del 'borgo' di Carpi, in Emilia.

Bibl.: T. Cini, Appunti storici sulla Valle dell'Ambra, Montevarchi, 1907 [su Giglio Fiorentino]; E. Baldi, L'oratorio della Madonna delle Grane in San Giocanni Valdarno, Firenze, 1914; M. Richter, Die 'Terra Murata' im florentinischen Gebiet, « MKIF », V (1937-1940), pp. 351-386; D. Bacci, Terranuova Bracciolini nella sua storia, Firenze, 1956; C. Higounet, Les 'terre nuove' florentines du XIV' siècle, in Studi in onore di A. Fanfani, III, Milano, 1962, pp. 3-17; E. Guidoni, Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315, Roma, 1970, pp. 224-234; A. Mariotti, Le 'tere nuove' come utopia, in AA. VV., Dialettica territoriale fra alto e basso Medioevo, Firenze, 1974, pp. 165-168; D. Friedman, Le terre nuove fiorentine, « AMed », 1 (1974), pp. 231-247; E. Baldari, San Giocanni Valdarno, in Storia dell'arte italana, vIII, Incheste su centri minori, a cura di E. Guidoni, Torino, 1980, pp. 133-162; E. Guidoni, Una città quattrocentesca: l'urbanistica di Carpi tra Medioevo e Rinascimento, in Società, politica e cultura a Carpi at tempi di Alberto III Pio, « Atti del convegno internazionale, Carpi 18-21 maggio 1978 », Padova, 1981, p. 722.

ENRICO GUIDONI

TETTO. - Copertura di un edificio in quanto protezione superiore esterna dalle intemperie; nelle forme più complesse può comunemente essere inteso come autonomo elemento strutturale, equivalente a copertura, a sua volta articolata in parti che possono idealmente scindere una funzione rivolta prevalentemente verso l'esterno (spioventi) e una verso l'interno (soffitti e volte). Con implicazioni che coinvolgono l'intero organismo architettonico si può arrivare a distinte soluzioni per la chiusura dello spazio interno e per la protezione esterna, con varianti e relazioni di interdipendenza su cui possono influire condizionamenti geografici e tradizioni tecnologiche differenziate, anche in relazione alla disponibilità e alla lavorazione dei materiali.

Le coperture in generale implicano in tutti i tempi e anche nel Medioevo il più sensibile confronto tra diversi materiali edilizi, dal legno al cotto, alla pietra, ai metalli, e costituiscono un punto d'incontro particolarmente evidente tra tradizione tecnica e invenzione formale, come dimostrano elaborazioni di grande arditezza, quali sono numerose coperture in raffinata carpenteria o talune cupole e pinnacoli. Sotto questo profilo il t. assume un ruolo di primaria importanza per l'individuazione formale di una volumetria esterna e dello stesso organismo architettonico come unità identificabile. Per contro difficile risulta la documentazione a causa della lacunosa conservazione di strutture particolarmente deperibili e più esposte di altre all'usura del tempo e alla distruzione negli incendi.

Tetto nell'architettura occidentale. La tarda Antichità e i più antichi monumenti cristiani configurano tipologie la cui continuità per larga parte del Medioevo è evidente, semmai con innovazioni e ricorrenze che sono parte della storia architettonica. In particolare si mantiene il carattere prevalentemente funzionale del t. (e ciò a differenza del tempio antico) in relazione con la consolidata destinazione dell'interno al culto.

Prevale negli edifici sacri, in cui si concentra il maggior numero delle testimonianze disponibili, e specie negli schemi basilicali, il t. a spioventi: due spioventi per la navata centrale e uno per ogni navata laterale.

Le cosiddette capriate, o armature lignee, possono essere formate da una catena trasversale e da due puntoni obliqui (soluzione più semplice, ma diffusa nel Medioevo sull'esempio di S. Sabina a Roma: Deichmann, 1957, col. 532), come supporto del manto esterno, normalmente di tegole (ma anche di assi, lastre di pietra ecc.) tramite la mediazione di terzere (o arcarecci), di travetti e di tavole per l'appoggio. Le capriate si complicano, per luci particolarmente vaste, in un'armatura più complessa, con elementi di raccordo; altre possibili varianti riguardano l'appoggio ai muri perimetrali tramite mensole lignee o travi longitudinali a sbalzo. Anche qui, continuando la tradizione tardoantica, sono possibili arricchimenti e finiture decorative, specie degli elementi in legno, che possono essere intagliati o dipinti; inoltre può essere previsto un vero e proprio soffitto che chiude alla vista le incavallature lignee o i piani di posa del t., con un sistema a lacunari, come mostra un celebre e recuperato esempio tardoantico, quello costantiniano di Treviri; o forse una più semplice mascheratura a cannucce e intonaco di ascendenza pure romana.

Architettonicamente significativi possono essere gli appoggi perimetrali del t. quando coinvolgono l'installazione di gronde o la formazione di cornicioni, con il relativo apparato di mensole. Non mancano casi di mascheratura sotto forma di attico, secondo la tradizione antica.

Questi dati elementari, intesi a dare un'idea del t. nelle sue varie parti, non sono facilmente controllabili e tanto meno storicizzabili per la maggior parte del Medioevo, dovendosi basare su una documentazione lacunosissima.

In Francia non si è rintracciata, per es., alcuna struttura di t. originale anteriore all'avanzato sec. 12° (De Lasteyrie, 1929). Ma le cose non stanno meglio in altre aree, mancando anche puntuali accertamenti circa la parte dei restauri e dei rifacimenti nei manufatti pervenuti. Un rarissimo riconoscimento va considerato quello di resti di armatura origi-

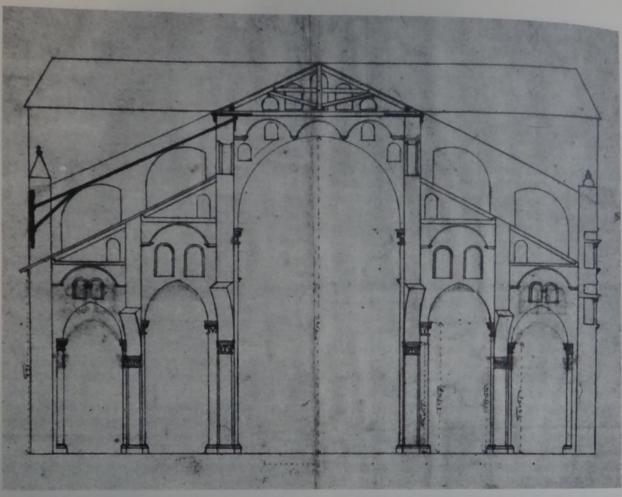
nale lignea in S. Maria foris portas di Castelseprio, dove il t. copriva anche l'emiciclo absidale.

Si possono tuttavia arguire situazioni e passaggi dalle murature di sostegno: è accertato che nell'architettura altomedievale dell'Italia settentrionale era possibile coprire di solai lignei larghezze sino a 13 m e oltre, ma che nel 10° sec. talune dovettero essere ridotte, per frazionamento dell'interno a non più di 5 m, come nel caso del S. Stefano di Verona (Verzone, 1942, pp. 173-174; altro esempio noto, il duomo di Vicenza). Un recupero di possibilità tecniche tra 10° e 11° sec. permise il ritorno a sistemi di maggiore larghezza (per es., S. Vincenzo in Prato a Milano, dove la copertura a capriate, pur rinnovata, dovrebbe rispecchiare l'antica, su una larghezza della nave mediana di m 10 circa). Nei monumenti attribuibili in senso lato alla stessa area, già censiti sotto questo profilo dal Porter (I, 1917, pp. 142-143), non si conoscono t. conservati, ma si hanno significative testimonianze indirette per S. Maria di Lomello, del 1025 c. (Porter, II, 1916, tavv. 107-108; IV, 1915, pp. 500-509; Peroni, 1969), dove è ricostruibile una struttura di incavallature che si arricchiva di un sistema perimetrale di mensole con puntelli e di travi longitudinali lungo l'appoggio sui muri del 'cleristorio', e ciò in relazione intenzionalmente ritmica e organica con archi trasversi traforati da bifore, la cui funzione è peraltro chiaramente di ridurre l'impiego delle capriate (forse anche in funzione antincendio), conseguendo effetti strutturali nuovi (l'attuale soffittatura piana è di restauro, non si sa su quali indizi basata).

La stessa articolazione dei sostegni nella prima architettura romanica è strettamente legata, prima che all'applicazione delle volte, a quella degli orditi lignei d'appoggio delle coperture, come è ben documentato nella casistica delle pievi ravennati (con sostegni a sezione complessa, o 'rostrati').

Un t. considerato originale dell'11° sec. con inclinazione di 37-38° è conservato sul coro di S. Pietro di Bertem in Brabante (mentre sulla navata resta quello del 13° sec.: Oswald, Schäfer, Sennhauser, 1966, pp. 36-37; Kubach, Verbeek, I, 1964, p. 91). Si segnalano t. conservati nelle abbaziali di Mettelzell e di Maulbronn (Gruber, 1959). Esempi relativamente tardivi, ma utili per i particolari tecnici applicati in orditure minori, sono stati raccolti per la Normandia (Kösser, 1910).

Massimi esempi di conservazione di soffitti dipinti sono quelli di Zillis nei Grigioni e della cattedrale di Teruel. Tardoromaniche vengono designate le capriate conservate a La Gorge, Gironde, e altre in Francia (Enlart, 1902). Tuttavia la fortuna dei t. di grande dimensione continua praticamente ininterrotta anche se non documentata direttamente. Occorre



1. - TETTO. Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. cl. I, n. 763 disegno, sec. 16°, sezione trasversale del duomo di Ferrara.

citare almeno gli esempi del duomo di Pisa, iniziato da Buscheto (dove la copertura fu rinnovata dopo l'incendio della fine del sec. 16°); del duomo di Modena (solo più tardi voltato); del duomo di Ferrara, iniziato nel 1135 c. (documentato da disegni e incisioni anteriori alla ricostruzione settecentesca), forse la massima dimostrazione di ininterrotta fortuna che tale sistema gode anche nell'arte padana e subalpina, dove anzi s'identificano province che preferiscono tali soluzioni, come Como e Verona (Porter, II, 1916; III, 1917).

È invece largamente diffusa la copertura a incavallature lignee in vista, in relazione con l'altrettanto tenace schema basilicale, nell'Italia centrale e meridionale. Alcuni notevoli edifici, a partire dalla Toscana (S. Miniato al Monte a Firenze, con capriate trecentesche restaurate, ma con tracce delle primitive romaniche: E. Paatz, W. Paatz, 1952), conservano in forma più o meno rinnovata e restaurata coperture a capriate, arricchite da una vivace policromia. Spicca il duomo di Monreale, sec. 12°, con

capriate e soffitti largamente rifatti a partire dal sec. 16°, ma con elementi riconoscibili del primitivo aspetto (Krönig, 1965, p. 200 ss.).

La fortuna del t. in vista all'interno si mantiene con particolare evidenza in talune aree, in relazione con la disponibilità o la più diffusa lavorazione del legno, in versioni che arricchiscono decorativamente l'orditura, o che cercano di trasferirvi una carenatura interna. È evidente del resto il rapporto con le possibilità di lavorazione del legno offerte dai cantieri navali (si veda il caso di Venezia, della Normandia, delle Isole Britanniche, e in generale delle zone rivierasche).

Un impulso al successo delle semplici coperture a t. senza volte è dato dall'architettura degli Ordini mendicanti, in cui orientamenti programmatici mantengono anche per costruzioni di elevato prestigio e di grande rilevanza l'uso del t. in vista, assicurando così un legame di continuità con una pratica mai venuta meno nelle espressioni più modeste e periferiche dell'architettura sacra.

Tra i capolavori ove la copertura a t. senza volte

ha impegnato l'invenzione di un grande architetto come Arnolfo di Cambio è S. Croce a Firenze (Romanini, 1969), dove trecentesche sono anche le capriate di S. Miniato al Monte (più sopra citato) e della Badia.

Nella grande architettura gotica del Nord si dispone delle più accurate classificazioni per le orditure lignee dei t. a protezione di interni voltati, già attentamente analizzate da Viollet-le-Duc (v. anche Enlart, 1902; De Lasteyrie, 1926). Si possono citare i t. di Notre-Dame di Parigi, di Notre-Dame di Mantes, delle cattedrali di Soissons, di Amiens, di Meaux, di Saint-Ouen di Rouen eccetera. Vere e proprie fasi di svolgimento sono state riconosciute attraverso i secc. 13° e 14° negli schemi e nelle particolarità tecniche (Enlart, 1902; De Lasteyrie, 1926). Ma anche più notevoli sono gli esempi con t. il cui interno è lasciato in vista, con lavorazioni di eccezionale virtuosismo, anche se non mancano esempi di foderatura carenata. Gli esempi più noti e illustrati sono quelli dell'area inglese e scandinava. Tra i più antichi si segnalano il t. del transetto Sud di Winchester, ancora del periodo normanno. Ma segue una casistica tipologica ricca e fittissima, che continua ben oltre i limiti convenzionali assegnati all'età medievale (Bond, 1906; Smith, 1958).

La documentazione di t. con complesse orditure lignee riguarda, specie in Francia, Germania, Inghilterra e Spagna, anche grandi strutture monastiche, palazzi, ospedali, particolarmente per grandi sale, vani comunitari (dormitori, refettori) e di servizio (stalle e grange). Anche qui va ricordato che la tradizione, anche se non documentata direttamente, risale al più remoto Medioevo, come si ricava da ritrovamenti archeologici (Zippelius, 1953), o dalle interpretazioni dell'eccezionale documento del piano di San Gallo (Horn, Born, 1979).

Lo sviluppo autonomo di questa branca dell'architettura, specie nel Nord, elabora valori strutturali specifici, ai quali si è voluto attribuire un singolare ruolo di stimolo sullo stesso sviluppo, caratteristico dell'età medievale, dell'articolazione delle coperture e degli interni come sistemi di campate (Strzygowski, 1928; Horn, 1958).

Negli edifici civili non mancano, anche se sono meno numerose, testimonianze di soluzioni per il t. in linea con la casistica esposta. Vanno segnalate almeno le applicazioni nei grandi edifici pubblici, specie per sale di grande dimensione. Un ruolo singolare compete ai broletti e in genere agli edifici delle comunità municipali per la necessità di procurare coperture di singolare ampiezza, a cui le grandi orditure lignee potevano offrire una realizzazione relativamente più rapida e meno costosa. Tuttavia sono quasi inesistenti i casi di integrale conservazione,



 TETTO. Cremona, battistero, fornice d'appoggio della copertura sull'estra dosso della volta visibile sul fondo.

trattandosi di rifacimenti dopo incendi e manomissioni. Si possono ricordare esempi di eccezionale importanza come la sala del palazzo dei Conti a Poitiers e il palazzo della Ragione di Padova (Dellwing, 1969). Infine si collegano con il t. emergenze esterne, quali principalmente le torri campanarie ma anche camini e torrette o garitte di colmo.

A parte va considerato il rapporto del t. con una copertura a volte. Sembrerebbe a prima vista ipotizzarsi una necessaria separazione tra i due elementi, come appare dall'architettura gotica, ma anche dalla casistica medievale in genere. Nella cattedrale gotica le volte sono di solito costruite al riparo del t., eseguito per primo (Fitchen, 1966). Tuttavia nelle aree meridionali e mediterranee non ci si attiene necessariamente a questa successione dei lavori, e così non è, per es., nelle cattedrali di Perpignan e di Burgos, e neppure in quella che può considerarsi la meglio documentata architettura tardogotica in tale ambito, il duomo di Milano, dove per l'appunto manca completamente un sistema di capriate lignee, essendo gli spioventi della nave maggiore regolati da un sistema di volte supplementari (che provocano per la loro dimensione una proiezione 'in falso' di un grandioso finestrato, il cui scopo è esclusivamente di conferire forma alla volumetria esterna). Né mancano esempi (S. Bevignate di Perugia) dove l'aderenza del t. alla volta si consegue senza apparenti intermediazioni. Si tratta dello sviluppo di un principio costruttivo che in Lombardia presenta una continuità pressoché ininterrotta, e che risale alla tecnica diffusa fin dall'età romana di posare il t. direttamente sulle reni delle volte. Tale principio, direttamente ereditato dall'architettura tardoantica (Deichmann, 1957), comporta l'invenzione di accorgimenti, per compensare con intercapedini i dislivelli troppo rilevanti che si possono formare tra l'estradosso

TETTO

della volta e il t., il che nei casi più semplici può essere fornito da un semplice riempimento, al massimo alleggerito attraverso la posa in opera di vasi di terracotta (S. Aquilino a Milano), ma diversamente richiede strutture apposite. In tal caso la definizione stessa di t. può essere revocata in dubbio, trattandosi di un rivestimento solidale con la volta. Del resto non si possono sottovalutare le testimonianze che dichiarano l'adozione delle volte motivata dal timore degli incendi.

L'intero processo si può seguire in moltissimi edifici sacri, considerando il rivestimento degli emicicli absidali i quali sono coperti all'interno, nella stragrande maggioranza, da una calotta all'incirca corrispondente a un quarto di superficie sferica; all'esterno il normale passaggio a una superficie all'incirca conica può essere conseguito con continuità di spessore, a seconda delle proporzioni e dei materiali impiegati, ma anche implicare, nei contesti più complessi, un'articolazione con fornici in profondità (absidi milanesi, secc. 10°-11°), o con nicchie (S. Caprasio di Aulla, S. Maria di Fagna, S. Pietro di Xhignesse in Belgio) che rappresentano in forma anche decorativamente modulata il principio delle intercapedini tra volte e tetto.

Analogie e svolgimenti particolari si ravvisano in coperture salienti come le cupole e i tiburi, nei quali culmina evidentemente l'intento di prestare dignità formale alla volumetria esterna degli edifici. Qui abbiamo anche il caso limite di identità tra volta e t., con implicazioni formali eccezionali, nel monolito che chiude il mausoleo di Teodorico a Ravenna. Ma le intercapedini tra volte e t. sono state sempre ben note alle trattazioni più avvertite (Choisy, 1899) e specialmente per quanto riguarda la fase romanica nell'area lombarda (De Dartein, 1865-1882; Porter, 1915-1917), dove risultano spesso soppiantate, per rimediare a guasti e a difficoltà di manutenzione, da applicazioni a posteriori di sovrapposte capriate lignee, che hanno provocato l'alterazione della volumetria esterna degli edifici. Tuttavia documentazioni più o meno dirette si hanno per edifici come il S. Savino di Piacenza (Porter, III, 1917, pp. 260-277) e il S. Michele di Pavia (Peroni, 1969), dove è altresì conservato il piano di posa del sistema ottagonale piramidale del tiburio, con una rara combinazione di nicchie a fornice e un'intercapedine supplementare ottenuta con centine 'a perdere'. Applicazioni grandiose dello stesso principio, sulla linea che porterà alla soluzione per le volte maggiori del duomo di Milano, sono quelle che si sono realizzate nei due grandi battisteri di Firenze e di Cremona (Peroni, 1969), a cui può aggiungersi il battistero di Pisa (Cadei, 1971). La tappa ulteriore di un t. applicato distintamente si ritrova nel battistero di Parma.



 TETTO. Cremona, battistero, estradosso della copertura romanica sotto quella ad armatura lignea più recente.

Il t. aderente meglio conservato, con l'originario manto di coppi, è quello del battistero di Novara (fine 10° o primo 11° sec., un classico sistema alleggerito da fornici di coronamento), ove l'appoggio alla volta è rivelato dall'andamento leggermente ondulato del profilo esterno (Chierici, 1948).

Resta da accertare se sulle volte a crociera con sviluppo a cupola delle più grandi basiliche romaniche e gotiche una simile aderenza non provocasse un'emergenza anche esterna di esse, e le rendesse, nell'aspetto del t., simili alle chiese con cupole su ogni singola campata, come è nel caso della cattedrale di Perpignan. Sono attestate soluzioni di t. solidale senza manto di coppi, per es., nel S. Sepolcro di Barletta (Ambrosi, 1976); anche nel battistero di Cremona si conserva un profilo esterno a tenda piramidale di gradini laterizi (Peroni, 1969).

Il sistema del t. solidale con la volta non era tuttavia generalizzato neppure nell'architettura romanica. Si sono segnalate in proposito le coperture della chiesa monastica cluniacense di S. Salvatore di Capo di Ponte in Valle Camonica, di cui si è accertata l'originarietà (primo sec. 12°), munite sin dall'inizio di un t. (distinto dalle volte) su armature lignee.

In Lombardia appare da diversi indizi che le prime fabbriche cistercensi adottino già il sistema a capriate contestualmente all'uso di volte a crociera costolonate, che discendono dalla tradizione lombarda.

In effetti i manuali di archeologia francesi (Brutails, 1900) segnalano anche un tipo di capriata a catena rientrante (ferme à entrait retroussé) applicata su volte a botte, egualmente di origine tardoantica, laddove sulle volte a botte del S. Michele di Pavia è testimoniato l'uso di voltine supplementari longitudinali per la posa del t., in tutto simili a quelle ritrovate sulle volte a crociera della basilica. L'elaborazione della copertura esterna valica, negli esempi

più complessi, la connotazione distintiva del t. come elemento puramente funzionale e lo annulla in taluni vertici formali, che però meglio si comprendono attraverso l'intero ideale processo formativo. Nelle cupole del S. Marco di Venezia la calotta esterna viene fortemente sopralzata per ragioni di volumetria (Forlati, 1965; Fiocco, 1966); altrettanto sarà nelle coperture di S. Antonio a Padova (Salvatori, 1981). Per la stessa cupola di S. Maria del Fiore, che si decise nella forma assolutamente inedita creata dal Brunelleschi perché fuori apparisse « più libera e gonfiante », si ammette del resto una base d'ispirazione dal battistero di S. Giovanni.

Per quanto sia scarsa la documentazione, non c'è motivo di ritenere che gli accorgimenti tecnici richiesti dalla più o meno solidale combinazione del t. con le volte non sia stata praticata anche in ragguardevoli architetture civili e fortificatorie. Chiare tracce in questo senso si conservano infatti sul loggiato interno, lato Est, del castello visconteo di Pavia, dove volte supplementari simili a quelle praticate al di sopra delle volte romaniche e gotiche lombarde, erano state impiegate per vincere i dislivelli tra le volte interne del pianterreno e i solai soprastanti.

Per quanto riguarda i materiali, la lavorazione del legno nel t. sfugge per la sua stessa vastità a un'unica trattazione. Si considerano qui i materiali che costituiscono il manto esterno del t. e che, sempre al seguito dell'eredità antica, continuano nell'uso delle tegole in terracotta, in diverse forme e combinazioni, dello stesso legno, di metalli come il piombo e forse il rame (non invece il bronzo, attestato in casi eccezionali nell'Antichità).

Ci sono testimonianze scritte e documentarie già per l'alto Medioevo, tra cui emerge il Memoratorium de mercede commacinnorum (Monneret de Villard, 1919) dove risulta che si usano sia tegole sia scandole (scindolae), per le quali viene stabilito un prezzo nella proporzione di una a venticinque (quindici o trenta secondo altre versioni).

Esistono tegole con impresso il bollo del committente secondo l'uso antico: così sono testimoniati bolli del vescovo Crispino II a Pavia (521-541), del re Liutprando in S. Simpliciano a Milano. L'uso di grandi tegole di tipo romano con coppi semicilindrici è largamente testimoniato nel 10° e 11° sec. (v., oltre l'esempio citato di Novara, gli abbondanti reperti di S. Maria di Lomello). Si è rinvenuto anche un singolare tipo con coppo semicilindrico incorporato con la tegola e con attacco sfalsato per una funzionale sovrapposizione nel S. Calogero di Civate (Bognetti, 1956). D'altra parte nel sec. 13° il S. Ambrogio di Milano risulta ricoperto di lamine di piombo, dato che c'è notizia di furti del prezioso

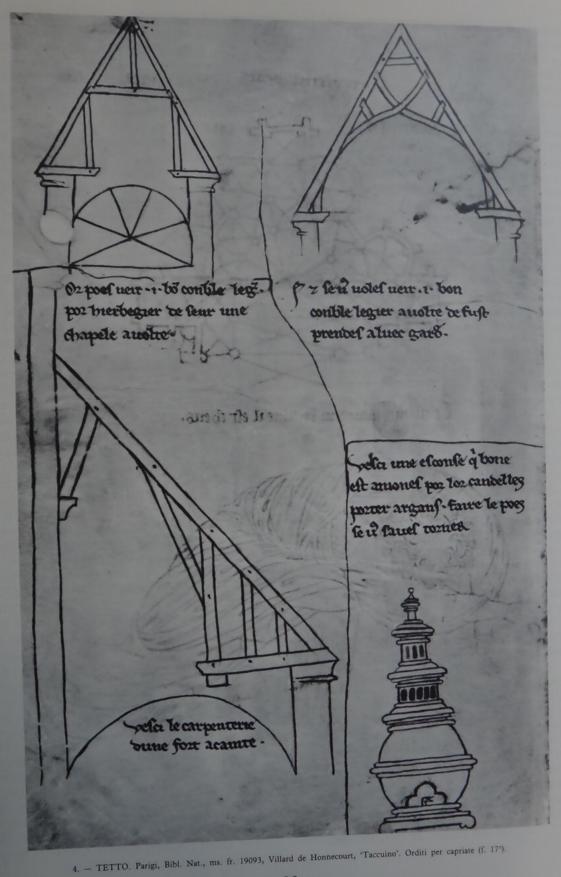
rivestimento nel corso del sec. 13° (Biscaro, 1905). Ma vi erano coperture in pietra e mattone di diversa fattura. In lastre di pietra risultano rivestiti (o essere stati rivestiti) i t. del duomo di Milano, di Aosta, di San Giulio d'Orta, come di molti centri vicini alle cave di pietra (che forniscono la materia di rivestimento a numerose absidi e t. delle zone montane).

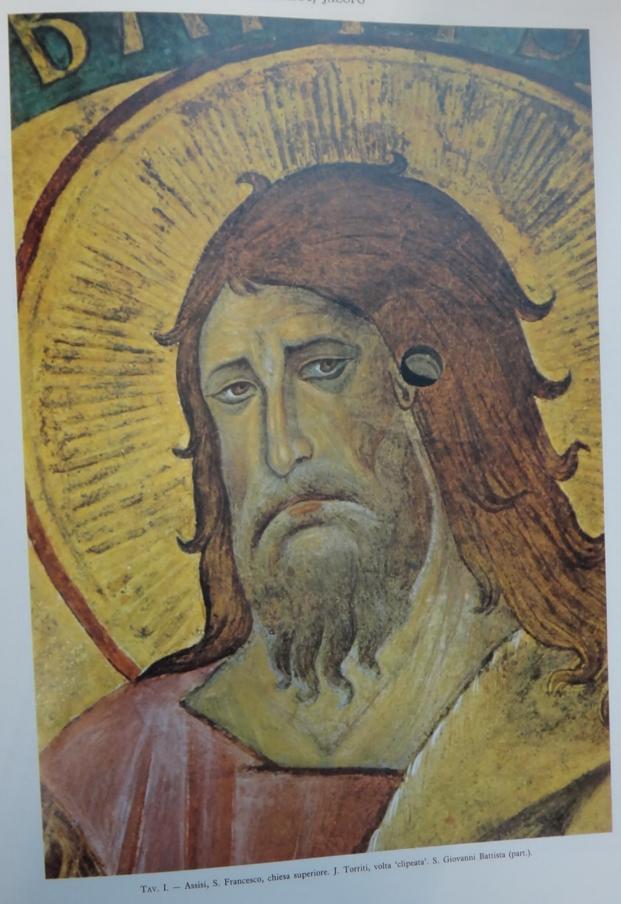
Nei t. dell'architettura gotica si segnala del resto la continuità dell'uso delle tegole o delle pietre scistose (ardesia), come pure ancora delle lamine di piombo (De Lasteyrie, 1926), con ornati, specie sulla linea di colmo, che potevano consistere in lamine di piombo intagliate o in elementi modellati in terracotta (Viollet-le-Duc, v, pp. 360-365), come nella cattedrale di Sens.

Una sintesi storico-critica del ruolo del t. nell'architettura medievale non pare proponibile al di fuori di un coordinamento delle sue molteplici soluzioni entro la tematica più allargata della copertura nel suo insieme e dell'intero organismo architettonico. Lo stato attuale delle ricerche pare mostrare l'opportunità di una più sistematica raccolta di dati archeologici. La destinazione eminentemente funzionale del t. sembra svincolarlo da rigide classifiche di tipo morfologico secondo ambiti cronologici, stilistici o topografici; ma in realtà, per converso, forme ricorrenti e tuttavia diverse appaiono, se comprese entro il contesto, fattori non secondari di qualità e di invenzione architettonica.

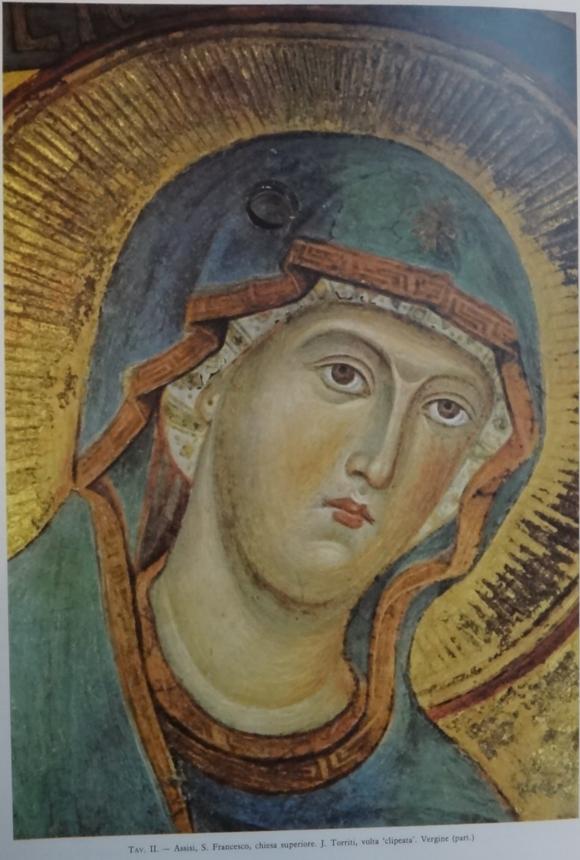
Le citazioni dei testi possono aiutare a comprendere qualche particolarità e, in senso lato, l'interesse per il tetto. Insieme con cenni alle costruzioni in legno, compare in un foglio assegnato al tardo 9° sec. il disegno di una capriata di complessa fattura (Bischoff, 1971), che già anticipa i disegni del 'Taccuino' di Villard de Honnecourt, dove si illustrano significativamente tre orditi per capriate (Hahnloser, 1972, tav. 34), una rientrante per piccola cappella voltata, una a sagoma rientrante ricurva (molto diffusa nell'area inglese), e infine una per lo spiovente di navata laterale. Le più note descrizioni di grandi edifici non mancano di accennare espressamente ai t. (Leone d'Ostia per la fabbrica desideriana di Montecassino cita le tegole e i soffitti; Suger si diffonde sul miracoloso ritrovamento di travi di lunghezza eccezionale). Le raccolte di testi (Schlosser, 1892; Lehmann-Brockhaus, 1960) confermano pienamente i dati archeologici, anzi sottolineano la preziosità degli ornati e dei rivestimenti dei tetti. In altri casi è espressamente sottolineata l'utilità di sostituire t. con volte per ovviare agli incendi.

Tale atteggiamento sembra prefigurare il tenace orientamento della storiografia artistica moderna a favore delle volte, sul cui sviluppo e sulla cui diffusione sembra volersi fondare una linea evolutiva





TORRITI, JACOPO



propria dell'architettura medievale, il cui culmine sarebbe rappresentato dalla cattedrale gotica voltata, secondo un quasi necessario progressivo superamento della struttura romanica. Notevole eccezione può considerarsi Semper per i presupposti della sua teoria, che gli consente di assegnare al t. un posto importante nella sua tettonica (Semper, 1860).

Alcune moderne tendenze alla rivalutazione dei materiali naturali, quale il legno, ed esigenze di conservazione più oculata della componente lignea dell'architettura concorrono egualmente a un'attenzione sulle peculiarità del t. nell'architettura medievale.

L'iconografia architettonica fornisce singolarmente, pur nelle sue approssimazioni, qualche traccia dell'aspetto dei t. nelle architetture medievali, nelle sagome degli edifici, ma non di rado aggiungendo notazioni minute su singoli particolari, quali la forma delle tegole e l'orditura delle capriate.

Infine la collazione dell'allegoresi del t. nelle religioni antiche e in quella cristiana può concorrere a giustificare l'attribuzione al t. di una fisionomia significante. Da Rabano Mauro a Ugo di San Vittore, a Durando, il t. della chiesa viene allegorizzato sulla base della Sacra Scrittura, con sviluppi artificiosi (Hermann, 1957). Si può accennare al ripetersi di siffatte speculazioni, come in Sicardo di Cremona (Migne, PL CCXIII, col. 22) dove le trabes e le tegulae sono interpretate simbolicamente (rispettivamente come i predicatori contro le eresie e i soldati della Chiesa) ma in realtà riecheggiando ancora la Gemma animae di Onorio Augustodunense (Migne, PL CLXIII, col. 586).

Bibl.: Viollet-le-Duc, I, s. v. Arc, pp. 177, 186; III, s. v. Charpente, p. 1 ss.; V, s. v. Dallage, p. 20 ss.; G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Kinsten, Frankfurt a. M., 1860; F. De Dartein, Étude sur l'architecture lombarde, I, Paris, 1865-1882, pp. 464-467; J. von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien, 1892, nn. 11, 12, 14, 112, 113, 126, 707; A. Choisy, Histoire de l'architecture, I, Paris, 1899 (1929), pp. 530-534); J. A. Brutails, L'architecture, I, Paris, 1899 (1929), pp. 530-534); J. A. Brutails, L'architeclogie du Moyen-Age et ses méthodes, Paris, 1900, p. 74 ss.; C. Enlart, Manuel d'archéeologie française, I, Paris, 1902 (1929), pp. 432-433); G. Biscaro, Note e documenti santambrostam, « Archivio storico lombardo », XXXII (1905), pp. 47-94; F. Bond, Gothic architecture in England, London, 1906, p. 550 ss.; J. A. Brutails, Précis d'archéologie du Moyen-Age, Paris, 1908, p. 24 ss.; F. Ostendorf, Geschichte des Dachwerkes, Leipzig-Berlin, 1908; F. Kösser, Holagedeckte Landkirchen in der Normandie, Dresden, 1910; A. K. Porter, Lombard architecture, New Haven, 1915-1917, 4 voll.; U. Monneret de Villard, L'organizzazione industriale dell'Italia longobarda durante l'alto Medio Evo, « Archivio storico lombardo », XLVI (1919), pp. 1-83; R. De Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque gothque, Paris, 1926, p. 351 ss.; J. Strzygowski, Early church art in northern Europe with special reference to timber construction and decoration, London, 1928; R. De Lasteyrie, L'architecture religiouse dell'alto Medio Evo nell'Italia setentrionale, Milano, 1942; G. Chierici, L'architettura di S. Maria di Castelsepro, Milano, 1948, pp. 516, 518, 526; E. Pastz, W. Paatz, Die Kirchne von Florenz, IV, Frankfurt a. M., 1952, p. 270, n. 89; A. Zippelius, Das vormittelalterliche dreischiffige Hallenhaus in Mitteleuropa, « Bonner Jahrbücher », CLIII (1953), pp. 13-45; O. Greate, 1986, pp. 516, 518, 526; E. Pastz, W. Paatz, Die Kirchne von Florenz, IV, Frankfurt a. Bibl.: Viollet-le-Duc, I, s. v. Arc, pp. 177, 186; III, s. v. Charpente, p. 1 ss.;

malpflege, a. 1., 1959, pp. 57-64, O. Lehmann-Brockhaus, Lateinische Schrifsquellen zur Kunst in England, Wales und Sehottland, V. München, 1960 (t. v. textum, textura, tegula ecc.); H. E. Kubuch, A. Verbeek, Romanische Bauhunst an Rhein und Mass, pp. 71-85, in part, p. 78. W. Krönig, Il duomo di Menreale el Parchitettura normanna internazionale di studi sull'architettura A. Palladio », VIII (1966), pp. 222-230, J. Fitchen, The construction of gothic cathedrals, Oxford, 1966; F. Oxwald, L. Schäfer, H. R. Sennhauser, Vorromanische Kirchenbauten, I. München, 1966; W. Sage, Frükartelalterlicher Holzbau, in Karl der Grosse. Lebentwerh und Nachleben, III, Die Marolingische Kunst, Düsseldorf, 1966, pp. 573-590; W. Horn, E. Born, The barn of the Cistercian grange of Vaulerent (Seine et Osse), France, in Festschrift U. Middeldorf, Berlin, 1968, pp. 24-31; H. Dellwing, Zur Wölbung der paduaner 'Salone', « MKIF », XIV (1969), pp. 145-160; A. Petoni, La struttura del S. Giovanni in Borgo di Pavia e il problema delle coperture nell'architettura romanica lombarda, « Ante lombarda », XIV (1969), pp. 21-24, 63-76; A. M. Romanini, Arnolfe di Cambio e lo « stil novo » del Gotto italiano, Milano, 1969; J. Rocard, Les charpentes de l'église Notre-Dame-en-Vaux à Châlon-sur-Marne, in MHF, n. s., XVI (1970), pp. 53-67; B. Bischoff, Die Überiteferung der technischen Literatur, in Arrigianato e tecnica nella società dell'alto Medioevo occidentale, « XVIII settimana di studio del CISAM, 2-8 aprile 1970 », I, Spoleto, 1971, pp. 267-296; A. Cadei, Cosciona storica varchitettura in Brunelleschi, « RIASA », XVIII (1971), pp. 181-240; H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, in Kritische Gesantausgabe des Bauhütterbuches m.: fr. 19093 der Pariser National Bibliothek, Graz, 1972; C. A. Hewett, English cathedral carpentry, London, 1974; A. Ambrosi, Architettura dei crocati in Puglia: il S. Sepolero di Barletta, Bari, 1976; W. Horn, E. Born, The plan of St. Gall. I, Berkelev, 1979, p aer I arther National Biothinese, Gras, 1972, C. A. Hewett, English canneard carpen-try, London, 1974; A. Ambrosi, Architettura dei crociati in Puglia: il S. Sepolero di Barletta, Bari, 1976; W. Horn, E. Born, The plan of St. Gall, I, Berkeley, 1979, p. 173 ss.; II, p. 23 ss.; M. Salvatori, La costruzione della basilica dall'origine al sec. XIV, in AA.VV., L'edificio del Santo di Padova, Vicenza, 1981, p. 78 ss.

ADRIANO PERONI

TORRITI, JACOPO. - Pittore e mosaicista, attivo ad Assisi e Roma nella seconda metà del Duecento. Con Pietro Cavallini e Filippo Rusuti, il T. fu uno degli artefici del rinnovamento pittorico della Roma tardoduecentesca, soprattutto per quanto riguarda il mosaico che egli usò su scala monumentale dispiegando capacità tecniche di altissimo livello.

Assoluto è il silenzio delle fonti documentarie coeve sulla vita e le opere del T.: il nome del maestro ci è infatti noto esclusivamente attraverso le firme che egli appose nei mosaici absidali romani di S. Giovanni in Laterano (c. 1291) e di S. Maria Maggiore (c. 1295), ambedue eseguiti su commissione di papa Niccolò IV (1288-1292). Più ricca di dati è invece la letteratura antica, anche se nella maggior parte dei casi le informazioni riportate sono apparse, al vaglio della critica recente, scarsamente attendibili. Uno dei problemi maggiormente discussi nei primi studi sul T. fu, per es., quello della sua identificazione con lo Jacobus frate di s. Francesco attivo a partire dal 1225 ai mosaici della scarsella del battistero di Firenze, che fece di conseguenza dibattere su una eventuale appartenenza dell'artista all'Ordine francescano. A partire dal Vasari e sino al secolo scorso tale identificazione fu quasi concordemente accettata, salvo poche eccezioni (Mancini [1621]; Crowe, Cavalcaselle, 1864-1866) che riconobbero la diversità stilistica esistente tra i mosaici del battistero fiorentino e le opere romane firmate dal Torriti. A questa diversità di stile si deve aggiungere la considerazione del tempo che intercorre tra gli uni, eseguiti nel terzo decennio del Duecento, e gli altri, portati a termine nell'ultimo decennio del secolo. Appare infatti difficilmente sostenibile l'ipotesi di un T. attivo per oltre 70 anni. Un altro problema dibattuto dalla critica fu quello relativo al luogo di nascita del maestro. Il cognome 'Torriti' fu interpretato da alcuni eruditi toscani (Ugurgieri, 1649; Della Valle, 1782; Lanzi, 1795; De Angelis, 1821) come derivante dalla città di Torrita in Val di Chiana. Da questa esegesi ebbe origine una ipervalutazione della figura gnificante. Da Rabano Mauro a Ugo di San Vittore, a Durando, il t. della chiesa viene allegorizzato sulla base della Sacra Scrittura, con sviluppi artificiosi (Hermann, 1957). Si può accennare al ripetersi di siffatte speculazioni, come in Sicardo di Cremona (Migne, PL CCXIII, col. 22) dove le trabes e le tegulae sono interpretate simbolicamente (rispettivamente come i predicatori contro le eresie e i soldati della Chiesa) ma in realtà riecheggiando ancora la Gemma animae di Onorio Augustodunense (Migne, PL CLXIII, col. 586).

BIBL.: Viollet-le-Duc, I, s. v. Arc, pp. 177, 186; III, s. v. Charpente, p. 1 ss.; V, s. v. Dallage, p. 20 ss.; G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt a. M., 1860; F. De Dartein, Étude sur l'architecture lombarde, I, Paris, 1865-1882, pp. 464-467; J. von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien, 1892, nn. 11, 12, 14, 112, 113, 126, 707; A. Choisy, Histoire de l'architecture, I, Paris, 1899 (19292, pp. 530-534); J. A. Brutails, L'archéologie du Moyen-Age et ses méthodes, Paris, 1900, p. 74 ss.; C. Enlart, Manuel d'archéologie française, I, Paris, 1902 (19293, pp. 432-433); G. Biscaro, Note e documenti santambrosiani, « Archivio storico lombardo », XXXII (1905), pp. 47-94; F. Bond, Gothic architecture in England, London, 1906, p. 550 ss.; J. A. Brutails, Précis d'archéologie du Moyen-Age, Paris, 1908, p. 24 ss.; F. Ostendorf, Geschichte des Dachwerkes, Leipzig-Berlin, 1908; F. Kösser, Holzgedeckte Landkirchen in der Normandie, Dresden, 1910; A. K. Porter, Lombard architecture, New Haven, 1915-1917, 4 voll.; U. Monneret de Villard, L'organizzazione industriale dell'Italia longobarda durante l'alto Medio Evo, « Archivio storico lombardo », XLVI (1919), pp. 1-83; R. De Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique, Paris, 1926, p. 351 ss.; J. Strzygowski, Early church art in northern Europe with special reference to timber construction and decoration, London, 1928; R. De Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'âge roman, Paris, 19292, pp. 340-341; O. Lehmann-Brockhaus, Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen, Leipzig, 1933; P. Verzone, L'architettura religiosa dell'alto Medio Evo nell'Italia settentrionale, Milano, 1942; G. Chierici, L'architettura di S. Maria di Castelseprio, in G. P. Bognetti, G. Chierici, G. Capitani d'Arzago, S. Maria di Castelseprio, Milano, 1948, pp. 516, 518, 526; E. Paatz, W. Paatz, Die Kirchen von Florenz, IV, Frankfurt a. M., 1952, p. 270, n. 89; A. Zippelius, Das vormittelalterliche dreischiffige Hallenhaus in Mitteleuropa, « Bonner Jahrbücher », CLIII (1953), pp. 13-45; O. Gruber, s. v. Decke, in RDK, III, 1954, col. 116 ss.; H. Vogt, s. v. Dach, ivi, col. 911 ss.; H. Feldtkeller, Die Zisterzienserkirche in Bronnbach a. d. Tauber und ihre ursprüngliche Dachlösung, « ZfK », XVIII (1955), p. 199 ss.; G. P. Bognetti, Raro tipo di embrice del sec. XI nella copertura della basilica monastica di S. Calocero di Civate, in Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni, III, Milano, 1956, pp. 825-837; F. W. Deichmann, s. v. Dach I, in RAC, III, 1957, col. 517 ss.; A. Hermann, s. v. Dach II, ivi, col. 536 ss.; W. Horn, On the origins of the medieval baysystem, « JSAH », XVII (1958), pp. 2-23; J. T. Smith, Medieval roofs: a classification, « MA », CXV (1958), pp. 111-149; K. Gruber, Romanische Dachstühle. Deutsche Kunst und Denktix

ce

fu

R

gu

ta

la

no

m

e m

è

de

de

bl

es

S.

se

ba

ne

SO

VC

18

tr

m

ge

es

ti

ti

tr

qu 'T

ri,

CO

qu

TORRITI, JACOPO

artistica del T., visto come uno dei capostipiti della scuola pittorica senese e per il quale fu operata una dilatata ricostruzione del catalogo. Oltre ai già ricordati mosaici fiorentini e romani, gli vennero infatti attribuite opere le più diverse e lontane non solo per stile, ma anche per datazione, tra cui la Madonna Rucellai di Duccio di Buoninsegna, la Maestà del palazzo Pubblico di Siena di Simone Martini, la Madonna di S. Trinita di Cimabue. Il primo studioso a porre il nome del T. in rapporto alla decorazione della basilica superiore di S. Francesco ad Assisi (in particolare alla volta dei Dottori nell'ultima campata a partire dal transetto) fu Cavalcaselle la cui proposta fu in seguito accolta dalla critica sia pure con attribuzioni diverse.

Torriti ad Assisi. Sulla partecipazione del T. alla grande decorazione affrescata della basilica superiore di Assisi si è sviluppata, a partire dal già citato intervento del Cavalcaselle, una letteratura critica particolarmente ampia, volta a delineare, soprattutto con gli strumenti dell'analisi stilistica, per mancanza di dati documentari, la portata dell'intervento torritiano (anche nelle specifiche spettanze di

mano) nonché la cronologia relativa a tale intervento. Questo aspetto della questione si inserisce nel più vasto contesto riguardante i tempi dell'intera decorazione della basilica di Assisi, tempi ancora non interamente definiti dalla critica. Il T. dovette comunque operare nel cantiere assisiate tra l'ottavo e il nono decennio del sec. 13°, come riconosciuto dalla maggior parte degli studiosi; a partire dagli inizi degli anni Novanta, infatti, il maestro fu attivo a Roma, impegnato nell'esecuzione dei mosaici absidali di S. Giovanni in Laterano e di S. Maria Maggiore.

Per alcuni critici gli inizi dell'attività assisiate del T. sono da ricercarsi nel transetto destro (Hueck, 1969; Boskovits, 1971) dove il maestro esegui forse negli anni 1270-1275 una grande figura di Profeta nella parete di fondo sulla sinistra del finestrone e un mascherone decorativo nell'angolo nordoccidentale della volta. Riguardo alle pitture della navata la questione attributiva è caratterizzata da oscillazioni di giudizio piuttosto rilevanti; il carattere collettivo di questa decorazione, per la quale



sarebbe giustificato l'uso del termine 'cantiere', rende infatti arduo definire con certezza le spettanze dei singoli pittori partecipanti all'impresa, dato che solo talvolta è possibile individuare una o più personalità emergenti. È questo il caso del T. che almeno in un'occasione appare indiscutibilmente riconoscibile. Pressoché unanime è infatti l'attribuzione al T. della volta della seconda campata a partire dal transetto, dove sono raffigurati entro clipei sorretti da angeli il Cristo, la Vergine, s. Giovanni Battista e s. Francesco. Non altrettanto concordi sono i pareri riguardo alle scene dell'Antico e Nuovo Testamento che si svolgono sui due registri superiori delle pareti della navata. La presenza torritiana, sempre comunque limitatamente alle prime due campate e mezza (fino cioè alle Storie di Isacco nelle quali si manifesta a livello stilistico una precisa demarcazione), è stata infatti variamente dilatata o ristretta a seconda delle ipotesi sul ruolo svolto dalla bottega romana nelle fasi dell'affrescatura della navata.

Le Storie della Creazione sulla parete destra sono state più volte riferite al T. in prima persona (tra gli altri, Zimmermann, 1899; Busuioceanu, 1925; Brandi, 1938; Matthiae, 1966; Venturoli, 1969; Volpe, 1969; Boskovits, 1981), e a un suo strettissimo collaboratore, da alcuni identificato con Filippo Rusuti (Nicholson, 1930; Lochoff, 1937; Bologna, 1960; 1962; 1969; Belting, 1977). Interpretazioni analoghe si danno per gli altri affreschi della parete destra (Storie dei Progenitori, Storie di Noè, Storie di Abramo), il cui riferimento generico alla bottega romana è ampiamente accettato. Presenze e influenze torritiane si riscontrano anche nelle prime scene neotestamentarie sulla parete sinistra dove, per il problema delle spettanze, si ha una situazione simile a quella della parete destra. Alcune parti mostrano caratteri più direttamente riferibili alla mano del maestro, come per esempio l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi e le Nozze di Cana (Toesca, 1948; Matthiae, 1966; Boskovits, 1981). Il T. svolse quindi un ruolo di primo piano nella decorazione della navata, facendo parte, con un ruolo di preminenza, dell'équipe di pittori romani che eseguirono le scene vetero e neotestamentarie fino alla metà della terza campata a partire dal transetto.

Il linguaggio figurativo torritiano appare in questi affreschi già maturo e pervaso di quel classicismo di fondo che verrà sviluppato a pieno nel mosaico absidale di S. Maria Maggiore. Caratteristiche in questo senso sono le ampie fasce decorative che, come una sorta di tessuto connettivo, legano fra loro le singole scene. Mensole e cassettoni in prospettiva, girali vegetali, busti di santi e profeti, costituiscono insieme a mascheroni e con una vera e propria popolazione di genietti e animali fantastici, un

repertorio di ascendenza classica che solo in maestri educati in un ambiente romano appare utilizzato con analoga vivezza di rappresentazione e varietà iconografica. Non è possibile stabilire con certezza se l'ideazione, e in parte anche la realizzazione, di tale ricchissima decorazione spetti al T. in prima persona; certo è che essa parla un linguaggio schiettamente classicheggiante che, tra la produzione artistica coeva, è possibile riscontrare solo nelle opere certe del T., i mosaici romani.

La personalità del maestro, soprattutto nella volta clipeata, emerge in modo abbastanza netto dal collettivo dei pittori romani attivi ad Assisi per le sue eleganti e misurate cadenze stilistiche, per il suo vivido e nello stesso tempo sapientemente calibrato cromatismo, per la finezza del modellato (come per es. nella figura di Adamo nella scena della Tentazione). Il T. è però fortemente influenzato anche dalle novità linguistiche introdotte nel panorama della pittura centroitaliana da Cimabue. La presenza di quest'ultimo nel 1272 a Roma, dove però nessuna sua opera certa è rimasta, ma soprattutto la sua attività nel transetto di Assisi nello stesso periodo in cui il T. e gli altri artisti romani cominciavano a porre mano alla decorazione della navata, dovettero costituire per costoro un rilevante punto di riferimento: in alcune scene delle prime campate dal transetto si possono riscontrare precisi richiami al linguaggio del pittore fiorentino che si concretano in certi appesantimenti delle linee di contorno, in certe caratterizzazioni espressive e in un'accentuazione chiaroscurale di netta ascendenza cimabuesca. Il T. stesso è partecipe di tali novità che fonde armonicamente con gli elementi della sua cultura di base che è romana e bizantina; raggiunge così risultati personalissimi di grande eleganza formale ravvivata da un'espressività delle figure affatto cimabuesca, anche se ammorbidita per una minore insistenza sui contrasti chiaroscurali e per un andamento lineare più quieto.

Torriti a S. Giovanni in Laterano. Dal marzo 1883 all'ottobre 1884 furono eseguiti nell'abside di S. Giovanni in Laterano lavori di restauro e di ampliamento che ebbero come conseguenza la completa distruzione del mosaico torritiano, firmato dal maestro e databile a circa il 1291 per mezzo di un'iscrizione inserita nella decorazione musiva. L'opera fu ricostruita dai mosaicisti ottocenteschi che mantennero intatta l'iconografia, ma andò del tutto perduta l'originaria dimensione stilistica e cromatica. Il mosaico duecentesco dell'abside lateranense era stato voluto da Niccolò IV, primo papa francescano, eletto nel 1288. Già generale dell'Ordine francescano, Niccolò IV fu un committente particolarmente attivo,



2. - TORRITI. Roma, S. Giovanni in Laterano, mosaico absidale.

non solo nei confronti di Roma, ma anche della basilica di S. Francesco ad Assisi (Gardner, 1973).

Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano presenta al centro della composizione una grande croce gemmata ai lati della quale sono raffigurati sulla sinistra la Vergine, s. Francesco, s. Pietro e s. Paolo; sulla destra invece s. Giovanni Battista, s. Antonio da Padova, s. Giovanni Evangelista, s. Andrea. La Vergine tiene la mano destra sul capo della piccola figura del donatore, Niccolò IV. La croce si erge sul monte paradisiaco dal quale sgorgano i Quattro fiumi; nella zona inferiore della conca absidale è rappresentato un paesaggio fluviale. Alla sommità dell'abside, su uno sfondo di nubi, è un busto del Salvatore tra otto angeli. Nell'emiciclo, tra le finestre, sono nove figure di apostoli; tra il secondo e il terzo santo c'è una piccola figura di frate con compasso e squadra, mentre tra il settimo e l'ottavo appare un secondo frate che impugna martello e scalpello ed è identificato da un'iscrizione come fra' Jacopo da Camerino, « socius magistri operis ». La figura con compasso e squadra si trova al di sopra della firma del T. e per questo è stata identificata con l'artefice del mosaico. Alcuni studiosi non sono però d'accordo con tale identificazione a causa della mancanza, nella firma dell'artista, dell'indicazione di appartenenza all'Ordine francescano (De Rossi, 1872-1892; Soldati, 1928).

Anche se ormai indecifrabile dal punto di vista stilistico, il mosaico lateranense riveste notevole interesse per l'iconografia. Si è infatti cercato di stabilire i rapporti tra il mosaico duecentesco e l'antica decorazione da questo sostituita. Parte della critica ha affermato che il T. poco aggiunse all'antica decorazione (Wilpert, 1916; Hoogewerff, 1951-1954; Buddensieg, 1959), mentre altri propendono verso una più ampia valutazione dell'originalità dell'opera del maestro (de Waal, 1914; Matthiae, 1967). Il busto del Salvatore al sommo della conca absidale appare comunque non omogeneo con la decorazione duecentesca; è stato infatti osservato nel corso dei

lavori ottocenteschi che esso non era coerente con il mosaico torritiano, essendo eseguito su una lastra di travertino misurante cm 75 × 105, fissata al muro con grappe metalliche. Anche dal punto di vista stilistico è evidente la sua estraneità all'arte del T., il quale dovette, per ragioni probabilmente di carattere liturgico e di tradizione devozionale, riutilizzare qui una antica e venerata immagine del Salvatore.

Nella stessa basilica lateranense si attribuisce al T. anche un'altra figura del Salvatore, eseguita sempre a mosaico e posta sul coronamento della facciata settecentesca; l'opera doveva essere in origine collocata sull'antica facciata, rinnovata anch'essa al tempo di Niccolò IV (Matthiae, 1967).

Torriti a S. Maria Maggiore. Immediatamente successivo a quello di S. Giovanni in Laterano è il mosaico absidale di S. Maria Maggiore; anche quest'opera fu promossa dallo stesso pontefice e affidata per l'esecuzione al Torriti. Il maestro vi appose la sua firma e la data 1295, oggi scomparsa ma leggibile ancora nel secolo scorso (Matthiae, 1966; 1967; Gardner, 1973).

Come per la basilica lateranense i lavori intrapresi da Niccolò IV forse sin dall'inizio del suo breve pontificato comportarono l'abbattimento dell'antica abside della basilica liberiana, con il mosaico del 5° sec. e l'inserzione di un transetto. La nuova abside,



3. — TORRITI. Roma, S. Maria Maggiore, abside. J. Torriti, Incoronazione della Vergine.

costruita circa 6 m più indietro, divenne il punto focale di un sistema decorativo comprendente anche l'intero transetto di cui si cominciò l'affrescatura, mai condotta a termine. La struttura architettonica fu elaborata in funzione della decorazione musiva le cui linee compositive generali dovevano essere già state stabilite. Questa circostanza è avvalorata dalla disposizione delle quattro finestre a sesto acuto che si aprono nella zona inferiore dell'abside, ordinate in modo tale da lasciare ampie superfici libere per le scene tratte dalla vita della Vergine.

Il mosaico torritiano si articola in una complessa struttura divisa in due zone distinte: una superiore, iconica, raffigurante l'Incoronazione della Vergine e una inferiore, narrativa, dove sono appunto le storie mariane. Al centro della conca absidale, entro un clipeo a sfondo di cielo stellato, siedono la Vergine e il Cristo su un grande trono gemmato; affiancano il clipeo schiere di angeli adoranti. Intorno all'Incoronazione si sviluppa una decorazione a girali di acanto che recano tra il fogliame numerose figure di animali. Più in basso alcune figure di santi e quelle dei donatori: sulla sinistra s. Francesco, s. Paolo, s. Pietro e, inginocchiato, papa Niccolò IV; sulla destra, s. Antonio da Padova, s. Giovanni Evangelista, s. Giovanni Battista e il cardinale Giacomo Colonna, titolare della basilica, anch'egli inginocchiato. Conclude la zona superiore dell'abside una scena fluviale, popolata da genietti e animali di intonazione classicheggiante.

In basso, nell'emiciclo absidale tra le finestre, sono disposte le scene mariane: da sinistra, Annunciazione, Natività, *Dormitio Virginis*, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio. La *Dormitio* è dunque posta al centro; non viene in tal modo rispettata la sequenza narrativa, ma ciò risponde a una precisa scelta iconografica. La scena cen-

trale occupa infatti una superficie quasi doppia rispetto alle altre scene ed è posta in diretta corrispondenza con l'Incoronazione soprastante; la narrazione assume in tal modo un andamento verticale, volto a sottolineare la preminenza e la centralità della vicenda ultraterrena della Vergine. L'unione di questi due temi è assai inconsueta non solo per la tradizione iconografica romana, ma anche per quella bizantina; in ambito orientale è infatti pressoché ignorata la raffigurazione dell'Incoronazione, mentre larga diffusione ha quella della Dormitio. Il mosaico torritiano sembra in effetti riprodurre modelli elaborati nell'area del Gotico francese (Alpatov, 1924), come, per es., le miniature del Salterio di Bianca di Castiglia (Parigi, Bibl. de l'Arsenal, ms. fr. 1186), databile intorno al 1230, o le Incoronazioni che decorano i portali di numerose cattedrali tra cui quelle di Notre-Dame a Parigi, Sens e Strasburgo. A ciò si deve aggiungere la particolare importanza che la spiritualità francescana riservava alla figura della Vergine, elemento questo che fu di certo determinante nella scelta programmatica e iconografica operata da papa Niccolò IV (Gardner,

Un punto di confronto diretto per le storie mariane di S. Maria Maggiore è costituito dall'analoga serie che Pietro Cavallini eseguì a mosaico nella chiesa di S. Maria in Trastevere; la critica non ha però univocamente risolto il problema della priorità cronologica tra le due opere, data la difficoltà di datare i mosaici cavalliniani. Questi infatti vengono variamente riferiti o agli anni intorno al 1291, prima cioè delle scene di S. Maria Maggiore (De Rossi, 1872-1892; Matthiae, 1972; Gardner, 1973; Boskovits, 1983), ovvero verso il 1296-1298 (Gioseffi, 1963; Hetherington, 1979; Poeschke, 1983). Le due



4. - TORRITI. Roma, S. Maria Maggiore, abside. J. Torriti, Dormitio Virginis.

opere, qualunque sia la loro cronologia relativa, appaiono comunque diverse per scelte stilistiche e iconografiche; queste ultime dovute, almeno in parte, al fatto che Cavallini dovette inserire le scene in una struttura architettonica preesistente, mentre T. poté utilizzare uno spazio creato ad hoc per la decorazione musiva. Avendo a disposizione in pratica un'intera abside il T. crea una composizione unitaria di grandioso effetto decorativo; rispetto al ciclo cavalliniano la narrazione è meno serrata, la composizione si articola in un andamento centripeto, volto a concretare in immagini un dogma religioso: la vita, la morte, l'assunzione e la glorificazione della Vergine. Il tutto pervaso dal raffinatissimo gusto per il colore caratteristico del T. e reso ancor più elegante e prezioso da una ritmica lineare, mediata sì attraverso la tradizione classica e bizantina della cultura figurativa romana, ma anche al corrente delle novità linguistiche del Gotico francese che proprio in quegli anni Arnolfo di Cambio aveva contribuito a far conoscere a Roma (Romanini, 1969; 1983).

A partire da circa il 1296 T. collaborò con Arnolfo al monumento funebre di Bonifacio VIII nell'antica basilica di S. Pietro; l'opera del maestro, a mosaico, oggi perduta ma documentata da fonti seicentesche, era posta al di sopra della nicchia ove si trovava la tomba del papa. Essa recava la firma del T. e raffigurava la Madonna col Bambino entro un clipeo, tra s. Pietro e s. Paolo che presentano Bonifacio VIII.

Altre opere a Roma e nel Lazio vengono attribuite al T. per via stilistica; tra queste vanno ricordati gli affreschi dell'abbazia delle Tre Fontane (Bertelli, 1969), i frammenti del mosaico raffigurante il Sogno di Innocenzo III, sul coronamento della facciata di S. Maria in Aracoeli (Cellini, 1955), la lunetta musiva sul portale laterale della stessa chiesa e, all'interno, un mosaico raffigurante la Madonna col Bambino tra i ss. Francesco e Giovanni Battista, tre Vergini sulla sinistra del mosaico di facciata di S. Maria in Trastevere, l'icona di S. Maria del Popolo a Roma e la Madonna advocata di S. Maria Maggiore a Tivoli (Bellosi, 1983).

La committenza delle opere certe del T. a Roma fu sempre legata a figure di pontefici, ciò a riprova del ruolo preminente da lui svolto nell'ambito della cultura figurativa romana del tardo Duecento; ruolo che egli rivestì non per il carattere 'conservatore' della sua arte, più adatto quindi alla committenza papale come sostenuto dallo Hetherington (1972), bensì per la sua capacità di fondere in un raffinato e personalissimo stile le più antiche eredità classiche e bizantine della pittura romana con le novità che l'arte occidentale era andata elaborando nel corso del 13° secolo.

Bibl.: Fonti. - G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, icultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Betrarini, P. Barocchi, II, Firenze, 1967, p. 76; G. Mancini, Considerazioni sulla pittura [1621], a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, I, 1956, pp. 66-68, I. Ugurgieri, Le pompe ianen, II, Pistoia, 1649, p. 329; F. Baldinucci, Notizie de' professori del diegno da Cimabue demia di Fossana sopra le belle arti, I, Venezia-Roma, 1782, p. 282 ss., I. Lanzi, Storia pittorica della Italia, I, Bassano, 1795, pp. 26-27.
Letteratura critica. - L. De Angelis, Notizie istorico-critiche di fra' Giacomo da Torrita, Siena, 1821; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, A new history of painting in Italy, London, 1864-1866, 3 voll. (trad. i., Firenze, 1875-1885, II voll.); G. B. De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al XV secolo, Roma, 1872-1892; J. Strzygowski, Cimabue und Rom, Wien, 1888, pp. 170-182; M. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens un Mittelalteri, Leipzig, 1899, pp. 131-140, 265 ss.; A. Venturi, La basilica di Assisi, Roma, 1908, p. 105 ss.; P. Lauer, Le palais de Latran. Étude historique et archéologique, Paris, 1911. A de Waal, Das Aprismosaik in der Basilika Costantiniana des Lateran, in Festschrift ss.; P. Lauer, Le palais de Latran. Étude historique et archéologique, Paris, 1911; A. de Waal, Das Apsismosaik in der Basilika Costantiniana des Lateran, in Festschrift G. von Hertling, Kempten-München, 1914, pp. 1-9; C. R. Morey, Lost mosaics and frescoes of Rome in the medieval period, Princeton (N), 1915; J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahnhundert, Freiburg im Breisgau, 1916, 4 voll.; M. Alpatov, Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in S. Maria Maggiore in Rom, « JKw », II (1924), pp. 1-19; A. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento, « Ephemeris Dacoromana », III (1925), pp. 259-406; M. Soldati, Nota su Jacopo Torriti, « L'arte », XXXI (1928), pp. 247-253; A. Nicholson, The Roman school at Assisi, « ArtB », XII (1930), pp. 270-300; L. Lochoff, Gli affreich dell'Antico e del Nuovo Testamento nella basilica superiore di Assisi, « Rivista d'arte », XIX (1937), pp. 240-270; s. v. Torriti, in Thieme-Becker, XXXIII, s.d.; C. Brandi, Giotto, « Le arti », I (1938), pp. 5-21; P. Toesca, Gli affreschi del Veccho e del Nuovo Testamento nella chiesa superiore del santuario di Assisi, Firenze, 1948 (« Artis monumenta photographice edita », IV); L. Coletti, Gli affreschi del Veccho Brandi, Giotto, « Le arti », I (1938), pp. 5-21; P. Toesca, Gli affreschi del Veccho e del Nuovo Testamento nella chiesa superiore del santuario di Aistin, Firenze, 1948 (« Artis monumenta photographice edita », IV); L. Coletti, Gli affreschi della barilica di Assin, Bergamo, 1949; G. J. Hoogewerff, Il mosaco absidale di S. Giovanni in Laterano e altri mosaci romani, « RendPARA », XXVII (1951-1954), pp. 297-326, P. Cellini, Di fra' Guglielmo e Arnolfo, « BArte », XL (1955), pp. 215-229; C. Gnudi, Giotto, Milano, 1958, p. 235 ss.; T. Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran, « CahA », X (1959), pp. 157-200; F. Bologna, Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio, « Paragone », 1960, 125, pp. 3-31; id., La pittura italiana delle origini, Roma-Dresda, 1962, p. 120 ss.; R. Bertos, Jacopo Torriti, München, 1963; D. Gioseffi, Giotto architetto, Milano, 1963, p. 108 ss.; H. Karpp, Die Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Baden-Baden, 1966; G. Matthiac, Pittura romana del Medioevo, II, Roma, 1967, pp. 347-366; C. Bertelli, L'enciclopedia delle Tre Fontane, « Paragone », 1969, 235, pp. 24-49; F. Bologna, I pitteri alla corte angiona di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericama, Roma, 1969, I. Hueck, Der Maler der Apostelszenen im Arvium von Alt-St. Peter, « MKIF », XIV (1969), pp. 115-144; A. M. Romanini, Arnolfo di Cambio e lo 'stil novo' del Gotico italiano, Milano, 1969, pp. 84-97; P. Venturoli, Giotto, « Storia dell'arte », 1969, 1/2, pp. 142-158; C. Volpe, La formazione di Giotto nella cultura di Assisi, na Assisi, « Paragone », 1971, 271, pp. 34-56; H. Henkels, Remarks on the late XIIIth century apse decoration in S. Maria Maggiore, « Simio na Superiore di Assisi, in Giotto e il suo tempo, « Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi, Padova, Firenze, 1967 », Roma, 1971, pp. 61-66; P. Hetcherington, Petro Cavallini, artitità vivole and patronage in late medieval Rome, « BurlM », CXIV (1972), pp. 4 per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi, Padova, Firenze, 1967 », Roma, 1971, pp. 61-66; P. Hetherington, Pietro Cavallini, artinis style and patronage in late medieval Rome, « BurlM », CXIV (1972), pp. 4-10; G. Matthiae, Pietro Cavallini, Roma, 1972; J. Gardner, Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore, «ZfK », XXXVI (1973), pp. 1-50; H. Belting, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neue Wandmaleres, Berlin, 1977, pp. 224-225; P. Hetherington, Pietro Cavallini. A study in the art of late medieval Rome, London, 1979, p. 13 ss.; M. Boskovits, Gli affreschi della sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo, « BArte », LXVI (1981), pp. 1-41; id., Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini, in Roma anno 1300, « Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza', 1980 », Roma, 1983, pp. 297-329; L. Bellosi, La decorazione della basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento, ivi, pp. 127-139; J. Poeschke, Per la datazione dei mosaici di Cavallini in S. Maria in Trastevere, ivi, pp. 423-431; A. M. Romanini, Arnolfo e gli 'Arnolfo' apocrifi, ivi, pp. 27-72.

Alessandro Tomei

ALESSANDRO TOMEI

VANDALI. - Monetazione. I V. superano il Reno nel 406/7, sono nel 412 in Spagna e nel 429 nella Provincia d'Africa. Hanno come centro politico e amministrativo del regno prima Ippona e poi, dal 439, Cartagine. I rapporti con il potere imperiale evolvono nel tempo dalla formula iniziale dell'hospitalitas, con la quale comunemente si giustificava la presenza di gruppi barbarici all'interno dei confini, a una vera e propria spartizione della provincia, nel 422. Il regno vandalo vede così riconoBibl.: Fonti. - G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, II, Firenze, 1967, p. 76; G. Mancini, Considerazioni sulla pittura [1621], a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, I, 1956, pp. 66-68; I. Ugurgieri, Le pompe sanest, II, Pistoia, 1649, p. 329; F. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, I, Firenze, 1681, p. 41; G. Della Valle, Lettere senesi di un socio dell'accademia di Fossano sopra le belle arti, I, Venezia-Roma, 1782, p. 282 ss.; L. Lanzi, Storia pittorica della Italia, I, Bassano, 1795, pp. 26-27.

Letteratura critica. - L. De Angelis, Notizie istorico-critiche di fra' Giacomo da

Torrita, Siena, 1821; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, A new history of painting in Italy, London, 1864-1866, 3 voll. (trad. it., Firenze, 1875-1885, 11 voll.); G. B. De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al XV secolo, Roma, 1872-1892; J. Strzygowski, Cimabue und Rom, Wien, 1888, pp. 170-182; M. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalters, Leipzig, 1899, pp. 131-140, 265 ss.; A. Venturi, La basilica di Assisi, Roma, 1908, p. 105 Lauer, Le palais de Latran. Étude historique et archéologique, Paris, 1911; A. de Waal, Das Apsismosaik in der Basilika Costantiniana des Lateran, in Festschrift G. von Hertling, Kempten-München, 1914, pp. 1-9; C. R. Morey, Lost mosaics and frescoes of Rome in the medieval period, Princeton (NJ), 1915; J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahr hundert, Freiburg im Breisgau, 1916, 4 voll.; M. Alpatov, Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in S. Maria Maggiore in Rom, «JKw», II (1924), pp. 1-19; A. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento, «Ephemeris Dacoromana», III (1925), pp. 259-406; M. Soldati, Nota su Jacopo Torriti, «L'arte», XXXI (1928), pp. 247-253; A. Nicholson, The Roman school at Assisi, «ArtB», XII (1930), pp. 270-300; L. Lochoff, Gli affreschi dell'Antico e del Nuovo Testamento nella basilica superiore di Assisi, «Rivista d'arte», XIX (1937), pp. 240-270; s. v. Torriti, in Thieme-Becker, XXXIII, s.d.; C. Brandi, Giotto, «Le arti », I (1938), pp. 5-21; P. Toesca, Gli affreschi del Vecchio e del Nuovo Testamento nella chiesa superiore del santuario di Assisi, Firenze, 1948 («Artis monumenta photographice edita», IV); L. Coletti, Gli affreschi della basi A. de Waal, Das Apsismosaik in der Basilika Costantiniana des Lateran, in Festschrift e del Nuovo Testamento nella chiesa superiore del santuario di Assisi, Firenze, 1948 (« Artis monumenta photographice edita », IV); L. Coletti, Gli affreschi della basilica di Assisi, Bergamo, 1949; G. J. Hoogewerff, Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano e altri mosaici romani, « RendPARA », XXVII (1951-1954), pp. 297-326; P. Cellini, Di fra' Guglielmo e Arnolfo, « BArte », XL (1955), pp. 215-229; C. Gnudi, Giotto, Milano, 1958, p. 235 ss.; T. Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran, « CahA », X (1959), pp. 157-200; F. Bologna, Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio, « Paragone », 1960, 125, pp. 3-31; id., La pittura italiana delle origini, Roma-Dresda, 1962, p. 120 ss.; R. Bertos, Jacopo Torriti, München, 1963; D. Gioseffi, Giotto architetto, Milano, 1963, p. 108 ss.; H. Karpp, Die Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom. Baden-Baden. 1966; G. Matthiae. München, 1963; D. Gioseffi, Giotto architetto, Milano, 1963, p. 108 ss.; H. Karpp, Die Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Baden-Baden, 1966; G. Matthiae, Pittura romana del Medioevo, II, Roma, 1966, pp. 217-228; id., Mosaici medioevali delle chiese di Roma, I, Roma, 1967, pp. 347-366; C. Bertelli, L'enciclopedia delle Tre Fontane, « Paragone », 1969, 235, pp. 24-49; F. Bologna, I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana, Roma, 1969; I. Hueck, Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter, « MKIF », XIV (1969), pp. 115-144; A. M. Romanini, Arnolfo di Cambio e lo 'stil novo' del Gotico italiano, Milano, 1969, pp. 84-97; P. Venturoli, Giotto, « Storia dell'arte », 1969, 1/2, pp. 142-158; C. Volpe, La formazione di Giotto nella cultura di Assisi, in AA.VV., Giotto e i giotteschi in Assisi, Roma, 1969, pp. 15-99; M. Boskovits, Nuovi studi su Giotto e Assisi, « Paragone », 1971, 271, pp. 34-56; H. Henkels, Nuovi studi su Giotto e Assisi, « Paragone », 1971, 271, pp. 34-56; H. Henkels, Remarks on the late XIIIth century apse decoration in S. Maria Maggiore, « Simiolus », IV (1971), pp. 128-148; C. Brandi, Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superiore di Assisi, in Giotto e il suo tempo, « Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi, Padova, Firenze, 1967 », Roma, 1971, pp. 61-66; P. Hetherington, Pietro Cavallini, artistic style and patronage in late medieval Rome, « BurlM », CXIV (1972), pp. 4-10; G. Matthiae, Pietro Cavallini, Roma, 1972; J. Gardner, Pope Nicholas IV and the de Matthiae, Pietro Cavallini, Roma, 1972; J. Gardner, Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore, « ZfK », XXXVI (1973), pp. 1-50; H. Belting, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die storia dell

VANDALI. - Monetazione. I V. superano il Reno nel 406/7, sono nel 412 in Spagna e nel 429 nella Provincia d'Africa. Hanno come centro politico e amministrativo del regno prima Ippona e poi, dal 439, Cartagine. I rapporti con il potere imperiale evolvono nel tempo dalla formula iniziale dell'hospitalitas, con la quale comunemente si giustificava la presenza di gruppi barbarici all'interno dei confini, a una vera e propria spartizione della provincia, nel 422. Il regno vandalo vede così ricono-

di

ia

12

va

lla

to-

en-

ità

sciuta la propria effettiva sovranità e il suo re emette moneta regolare e nazionale, con il titolo legittimo di rex. Non sembra però che i re vandali, sino alla riconquista giustinianea del 534, abbiano messo in dubbio il monopolio imperiale sulla coniazione dell'oro, anche se alcuni studiosi attribuiscono a zecca vandala (in Sardegna?) alcuni rari solidi a nome di Zenone.

Le emissioni sicuramente vandale riguardano l'argento e il bronzo, su di un arco cronologico che si estende da Unnerico (477-484) o Guntamondo

(484-496) sino a Gelimero (530-534).

I primi cinquanta anni di presenza vandala in Africa, durante il lunghissimo regno di Genserico (428-477), non videro coniazioni ma forse solo la circolazione di vecchi sesterzi e dupondi imperiali sommariamente contromarcati con il valore in nummi, rispettivamente con i numerali LXXXIII e XLII. Valevano quindi, approssimativamente, un terzo e un sesto di siliqua (250 nummi).

Le caratteristiche individuanti della monetazione vandala si definiscono al momento della stabilizzazione in una dimensione coerentemente nazionale. In una prima fase abbiamo emissioni argentee (silique e mezze silique) con due tipi: il primo, a nome di Onorio, con la personificazione di Roma al rovescio, imitato da una emissione ravennate; il secondo con la personificazione di Cartagine al posto di quella di Roma e con la leggenda circolare, sempre al rovescio, ANNO IIII (o V) K[arthaginis]. L'era indicata dalla leggenda si riferisce sicuramente, come viene suggerito da altra documentazione, a uno dei re vandali, nel nostro caso Unnerico (477-484 e quindi la data delle monete sarebbe 480/1 e 481/2) o Guntamondo (484-496 e quindi 487/8 e 488/9). È probabile che la seconda ipotesi sia quella valida e che le emissioni nazionali inizino subito dopo queste con Guntamondo. Da questo momento la moneta vandala si isola dalle emissioni imperiali e da quelle di altre popolazioni germaniche per le sue caratteristiche metrologiche, evidenziate dalla costante collocazione di segni di valore sui pezzi, dal rifiuto di qualsiasi riconoscimento, anche indiretto, di sovranità all'imperatore, rivelato dalla sostituzione, nel diritto, del volto dell'imperatore con quello del re vandalo, e dalla ricerca, nei rovesci, di temi iconografici nuovi e svincolati dal formulario sclerotizzato della monetazione ufficiale imperiale.

I V. coniano monete in argento, silique, mezze silique e quarti di silique, con la quasi costante indicazione del valore in denari e quindi con i numerali corrispondenti (C,L,XXV). Parallelamente alle serie argentee si organizzano le serie bronzee, il cui valore è indicato in nummi e nelle quali la singolarità rispetto alla monetazione imperiale e a quelle a essa collegate, sta nel numero di nummi

in cui sono suddivisi il follis e il mezzo follis rispettivamente 42 (N XLII) e 21 (N XXI), che non sono multipli degli altri nominali (12: N XII; 4: N IIII; 21/2: senza indicazione di valore). In realtà i due sistemi, quello argenteo basato sul denaro e quello bronzeo basato sul nummo, pur nell'apparente illogicità della sequenza dei nominali di quest'ultimo, sono strettamente interdipendenti. Attribuendo infatti al denaro una corrispondenza di 21/2 nummi, il valore della siliqua corrisponde a 250 nummi (cioè a 100 denari). Così il follis viene a corrispondere a un sesto della siliqua, arrotondato per difetto, mentre il mezzo follis viene a corrispondere a 1/12 arrotondato per eccesso. Inoltre combinando in vario modo i nominali è possibile passare dal sistema duodecimale a quello decimale. Tali calcoli sono tuttora oggetto di discussione. In particolare si vorrebbe attribuire alla siliqua il valore di 500 nummi (1 denaro: 5 nummi), con il follis quindi a 1/12 di siliqua e un valore in nummi del solido superiore a 15.000. Inoltre alcuni autori vedono nel follis citato dai documenti africani una moneta di conto, puramente teorica, diversa quindi e di valore inferiore alle monete bronzee con l'indicazione di valore N XLII. La materia viene ulteriormente complicata dalle fluttuazioni dei valori corrispettivi (in peso), nel 5°-6° sec., di oro, argento e rame, con i provvedimenti non sempre facili da ricostruire presi dai responsabili della politica monetaria per adeguarsi a esse, modificando il peso delle monete e i cambi tra monete di metallo diverso.

Sulle monete emesse nei regni romano-barbarici l'immagine, e il nome, dell'imperatore sul diritto tende a resistere nel tempo, sia per il timore di contraddire volontà imperiali costantemente ribadite, sia per un sacrale rispetto del volto dell'imperatore, sia per favorirne la circolazione sul mercato contemporaneamente alla moneta imperiale, sia per il riconoscimento nel ritratto imperiale di uno degli elementi individuanti l'oggetto moneta, senza sottintesi ideologici.

I V., con l'unica eccezione degli Svevi (per altro episodica) e contemporaneamente (o quasi) di Odoacre in Italia, che opera in situazione particolarissima, sono tra i primi a liberarsi da questi condizionamenti e a produrre moneta con l'immagine e il nome del loro re, a partire da Guntamondo. Tale approdo a una dimensione nazionale, che si può pensare conseguente alla legittimazione del potere vandalo in Africa, giunge a confermare da un lato il carattere locale della circolazione della moneta argentea e dall'altro la lucida valutazione a Cartagine del significato propagandistico e programmatico dei tipi monetari. In altri termini della loro potenzialità ideologica.

Analoghi meccanismi guidano la scelta dei tipi dei rovesci, nei quali i V. si liberano decisamente da qualsiasi condizionamento che poteva derivare dall'imitazione di tipi imperiali contemporanei e dalla rielaborazione di tipi romani del passato. Due tipi,

l'immagine di Cartagine frontale e la protome equina a sinistra, appaiono legati alle tradizioni del territorio in cui si trova il regno. Il tipo con la figura frontale del re, come quello con il monogramma di Gelimero, è legato a un discorso nazionale germanico e merita una trattazione autonoma.

La figura di Cartagine frontale appare inizialmente nelle mezze silique di Ilderico, sul rovescio, e quindi subordinata all'immagine del re, che occupava il diritto. Viene creata una serie bronzea corrispondente, con la figura di Cartagine frontale questa volta nel diritto e con il segno del valore sul rovescio: NOXLII, N XXI, N XII e N IIII (con al diritto però, per esigenze di spazio, solo il busto della personificazione). In queste serie bronzee, analogamente alle cosiddette serie autonome gote in Italia con IMVIC-TA ROMA e FELIX RAVENNA, manca qualsiasi riferimento all'autorità regia. Un ulteriore collegamento tra le coniazioni africane e quelle italiane, anche sul piano della cronologia, viene fornito dalla leggenda FELIX KARTG nelle mezze silique. Non sfugge il chiaro significato programmatico della scelta per i tipi monetari della personificazione della città capoluogo, dove prendeva forma ogni tentativo politico di pacificazione tra le due etnie (quella latina e quella germanica) e dove l'immagine doveva avere la forza di un riconoscimento di vera e propria autonomia.

Analogo significato, con ancora maggiori risonanze e suggestioni, questa volta riferito a tutto il territorio e a un quadro etnico ancora più ampio, aveva l'antico simbolo numidico e punico della protome equina, che inoltre poteva farsi portatore di affermazioni polemicamente autonomistiche nei confronti dei tipi 'romani'.

Tale tipo compare nei bronzi da 42, 21 e 12 nummi di Gelimero (530-534) e non a caso è associato al tipo di diritto con l'imperatore armato frontale, che deriva invece dal tipo bronzeo proposto in Italia dal goto Atalarico (526-534). Abbiamo quindi sulle monete presenti contemporaneamente, in una specie di programma politico, il simbolo più suggestivo delle tradizioni nel territorio precedenti alla conquista, l'indicazione del nome della capitale (KARTHAGO) e l'immagine del re con tutti i simboli del potere, in un rapporto frontale con il fruitore dell'immagine. Un simile legame privilegiato con il mondo goto riguardo alla scelta dei tipi è indicato dal monogramma di Gelimero presente sul rovescio dei pezzi bronzei da due nummi e mezzo, che si adegua a tradizioni da tempo stabilizzate in Italia.

Il completo rinnovamento dei tipi porta al riconoscimento, se non di personalità precise di incisori, almeno di un linguaggio stilistico molto specifico, che insiste sull'importanza delle corone che circondano l'immagine, sulla sottolineatura del dato epigrafico che tende a dominare nel campo e a venir piegato a significati decorativi (specialmente quando risolve completamente il tipo: come con i segni di valore), nel segno profondo, forse un po' rigido, che rende in termini linearistici le figure di Cartagine o del cavallo, senza però scardinarne la coerenza naturalistica. Tale esperienza, accanto ad analoghi fatti nel mondo goto, rimarrà un episodio isolato per secoli in tutta la monetazione del mondo occidentale, dove solo tardivamente — pensiamo al s. Michele della seconda monetazione del longobardo

Cuniperto (688-700) — si giunge alla definizione di tipi netali autonomi dalle tradizioni romane.

Accanto ai nominali argentei e ai nominali bronzei sino a 4 nummi l'evidenza archeologica propone una serie non sempre chiara di nominali mini mi, presumibilmente da 2¹/₂ nummi. Per alcuni (tutti sono battuti su tondello troppo piccolo pet la larghezza del conio) è agevole l'attribuzione a re van dali, anche per la leggenda di diritto che a essi si riferisce: così il tipo con D in ghirlanda e con il Chrismon pure in ghirlanda (di Guntamondo); il tipo analogo di Trasamondo; il tipo con semplice croce, sempre in ghirlanda, di Ilderico; il tipo con monogramma di Gelimero. Altri appaiono meno chiari, con leggende che si riferiscono agli imperatori di Costantinopoli e pseudoepigrafiche. Il tipo più frequentemente presente, in termini imponenti, ha al rovescio la Vittoria alata a sinistra e viene da alcuni attribuito a Trasamondo o alla sua età. Si tratta in realtà di tipi la cui produzione doveva spesso sfuzgire alle zecche ufficiali, poco noti perché poco leggibili e raramente studiati, nei quali potrebbe anche esserci una produzione di monete precedente o contemporanea alle prime coniazioni argentee di Guntamondo (484-496). Questi tipi, comunissimi in Africa, appaiono capaci di una notevole forza di penetrazione nel mercato internazionale, accanto e in competizione con i tipi ufficiali e goti di analogo peso. Essi hanno quindi un'ampia area di diffusione nel Mediterraneo, al contrario degli altri nominali vandali di maggior valore, destinati a una circolazione quasi esclusivamente locale.

Riassumendo la sequenza della monetazione vandala avremo inizialmente sesterzi e dupondi contromarcati (in corso sino alla creazione della moneta bronzea nazionale), poi con Unnerico mezze silique a nome di Onorio e l'immagine frontale di Cartagine, datati all'anno IIII o V (per alcuni del primo periodo di Guntamondo). Con Guntamondo la serie in argento è completa, con siliqua, mezza siliqua e quarto di siliqua, con segno del valore.

Nel bronzo si hanno solo tipi da due nummi e mezzo (D e *Chrismon* in ghirlanda). Trasamondo ha, nell'argento con segno di valore, solo mezze e quari di silique e nel bronzo tipi minimi, tra i quali forse il tipo della Vittoria e un tipo con *Chrismon* semplificato. Il tipo con Cartagine frontale riprende nelle mezze silique di Ilderico, accompagnato da quarti di siliqua con il segno del valore e dalla completa serie in bronzo con la personificazione di Cartagine e il segno del valore: 42, 21, 12, 4 e 2½ nummi (questo con croce in ghirlanda). Infine Gelimero ritorna alle mezze silique con indicazione di valore e forse conia quarti di siliqua con segno di



Tav. I. — Milano, Castello Sforzesco, Civiche raccolte archeologiche e numismatiche: (dall'alto) mezza siliqua in argento di Gelimero (530-533), recto e verso; mezza siliqua di Trasamondo (496-523), recto e verso; mezza siliqua in argento di Ilderico (523-530), recto e verso.

in argento di Gelimero (530-533), recto e verso.









Tav. I. — Milano, Castello Sforzesco, Civiche raccolte archeologiche e numismatiche: (dall'alto) mezza siliqua in argento di Guntamondo (484-496), recto e verso; bronzo di Trasamondo (496-523), recto e verso; mezza siliqua in argento di Ilderico (523-530), recto e verso; nummo in bronzo di Gelimero (530-533), recto e verso; mezza siliqua in argento di Gelimero (530-533), recto e verso.

valore, a nome di Giustino. Nel bronzo i tipi da 42, 21 e 12 nummi hanno la figura del re frontale, con KARTHAGO, al diritto, e la protome di cavallo a sinistra con segno di valore al rovescio. Il pezzo da 21/2 nummi ha il monogramma del re.

BIBL.: I. Friedländer, Die Münzen der Vandalen, Leipzig, 1849; W. Wroth, Catalogue of the coins of the Vandals, Ostrogoths and Lombards and of the empires of Thessalonica, Nicaea and Trebizond in the British Museum, London, 1911; Ph. Grierson, The Tablettes Albertini and the value of the solidus in the fifth and sixth centuries A. D., « Journal of the Roman studies », IL. (1959), pp. 73-80; C. Morrisson, Les origines du monnayage vandale, in « Actes du VIII° congrès international de numismatique, New York-Washington, 1973 », Paris-Bâle, 1976, pp. 461-472; id., La trouvaille d'Ain Kelba et la circulation des minimi en Afrique au début du VI' siècle, in Mélange de numismatique, d'archéologie et d'histoire offerts à J. Lafaurie, Paris, 1980, p. 242 ss.; W. Hahn, Moneta Imperii Byzantini, Wien, 1973-1980, 3 voll.; id., A sixth-century hoard of Byzantine small change from Egypt, and its contribution to the classification of African minimi, « The numismatic chronicle », XX (1980), pp. 64-70; F. Clover, Relations between North Africa and Italy A. D. 476-500, in Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, (in corso di stampa).

VASARI, GIORGIO. - Pittore, architetto e scrittore (Arezzo 1511 - Firenze 1574).

Sin dalla prima edizione delle Vite (Torrentino, 1550) V. dedica largo spazio alla « prima età », che egli colloca tra la « maniera greca » (cioè « vecchia » o bizantina) e la « maniera moderna », considerandola una fase ineluttabile nel mutevole corso della umanistica Fortuna. La tradizionale certezza (Kallab, 1908; Schlosser, 1924) nel « progresso » dell'arte (Vite, Torrentino, 1550, Proemio, p. 125) stimola lo storico a raccogliere con pari « fatica » e « disagio » anche le notizie degli artisti più remoti e a tradurle in una struttura biografica che, pur partendo dagli illustri modelli gioviani (le Vite scritte in latino di Michelangelo, Leonardo, Raffaello), li traduce nella lingua parlata dagli artisti (fatta di « vocaboli delle arti »), pienamente accessibile, nel suo intento pragmatico, al più vasto pubblico degli intendenti e non intendenti.

Per ricostruire la genesi dell'arte del Due e Trecento con mezzi diversi da quelli degli storici e degli scrittori, V. si rese disponibile a ogni possibile informazione (Kallab, 1908). Le lodi dei poeti (Dante e Petrarca), gli intrecci della novellistica (Boccaccio), le notizie dei letterati (Manetti) e degli artisti (Ghiberti, Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini), le cronache locali, le guide (Albertini), insieme agli appunti biografici di Antonio Billi, dell'Anonimo Magliabechiano e del Gelli offrirono gli spunti più diversi per le ventotto Vite degli artefici medievali, che nella Torrentiniana sono vincolate a uno schema biografico tradizionale, nel quale il proemio e l'epilogo assumono grande rilievo grazie a considerazioni di carattere generale e all'autorità d'iscrizioni e di epitaffi. I casi paralleli della pittura e della scultura (Vita di Andrea Pisano), le conseguenze dell'invidia dei concittadini (Vita di Antonio Veneziano), gli accidenti contrari alle fatiche degli artisti (Vita del Berna), la « straccurataggine » dei burlevoli

(Vita di Buffalmacco), il rapporto tra gli « inventori » figurativi e gli storici (Vita di Duccio), l'onore e l'utile di essere eccellenti in un'arte nobile (Vita di Agnolo Gaddi), i premi delle virtù (Vita di Taddeo Gaddi), gli stimoli della concorrenza (Vita di Giottino), il valore dell'invenzione (Vita di Lippo) ecc., sono tutti temi umanistici, ampiamente svolti nei proemi, che cercano di aggiornare le peculiarità di artisti remoti a una problematica più moderna e quindi li inseriscono in un comune processo evolutivo: quello che dai « vecchi » stilemi della « maniera barbara » passa alle soluzioni compositive più complesse di Cimabue e Giotto, al colore « sfumato » e « unito » di Stefano. Per questa via il « romanzo storico-figurativo » di V. (Schlosser, 1924) consegue parametri specifici che riescono a individuare non solo salienti valori formali - gli « abiti » (Vite di Spinello Aretino e di Gherardo Starnina), gli « affetti » (Vite di Giotto e di Antonio Veneziano), le « arie » (Vite di Cimabue, di Stefano e di Andrea Pisano), le « attitudini » (Vite di Giotto, di Stefano e di Taddeo Gaddi), i « panni » (Vite di Cimabue, di Giotto e di Giottino) - ma la loro evoluzione per precise conquiste individuali (« il nuovo modo di disegnare e di dipingere » di Cimabue nei confronti della « maniera goffa » dei « greci »; il colorito « fresco e vivace » di Cavallini; l'« unione » cromatica di Giotto e di Stefano; la « gran varietà » dei cicli pittorici assisiati).

Nella seconda edizione delle Vite (Giunti, 1568), V. modifica ampiamente il testo del 1550. La conoscenza di nuove fonti (come le storie di Giovanni Villani e di Paolo Diacono), spesso favorita dagli spogli di Vincenzo Borghini (Firenze, Bibl. Naz., Classe XVII, 17, ma anche XXV, 243 ss.), gli consente di inserire le Vite di Arnolfo, di Nicola e Giovanni Pisano, di Agostino e Angiolo senesi, e di ampliare notevolmente lo stesso Proemio delle Vite, con una ben più generosa esemplificazione della « vecchia » architettura pisana, ravennate e lombarda. Le notizie raccolte nei viaggi (nel 1566 visitò l'Umbria, le Marche, l'Emilia-Romagna, la Lombardia e il Veneto); i disegni collezionati nel suo famoso « Libro »; la ricerca dei ritratti degli artisti da inserire all'inizio di ogni biografia, attestano una attenzione sempre più viva alle testimonianze concrete, che vengono a sopraffare il medaglione biografico umanistico e ne limitano o sopprimono la cornice dei proemi e degli epiloghi. Nasce così una nuova storiografia (non più gioviana) che comprova le caratteristiche generali con un'ampia casistica (gli effetti degli interventi longobardi; i « fantocci » e le « goffezze » delle « vecchie » pitture, sculture e architetture, la loro divergenza dalle « cose antiche »); attribuisce, sulla base di concordanze cronologiche, le opere (per es. il duomo di Firenze ad Arnolfo) e propone identificazioni iconografiche (i ritratti) e stilistiche. L'esperienza dei cicli pittorici di Palazzo Vecchio (relativi alle storie di Firenze e della Toscana, senza e con i Medici), ai quali hanno intensamente collaborato storici e letterati (Vincenzo Borghini, Cosimo Bartoli ecc.), sembra così incidere notevolmente sulla Giuntina, nella quale la ricostruzione storica si vale sempre più di cronache, iscrizioni, fonti locali. L'orizzonte diviene sempre più vasto, valorizzando non solo la Toscana (Pisa, Lucca, Siena, Pistoia), ma anche altre regioni d'Italia (la Lombardia, il Veneto, l'Emilia), e più vario nella considerazione dello stretto rapporto tra arti maggiori e minori.

I solenni generalia della Torrentiniana cedono dunque a prove più concrete: le descrizioni delle opere degli artisti aumentano vistosamente e spesso con integrazioni fondamentali (per es. la pala di S. Trinita e il Crocifisso di S. Croce di Cimabue) e attestano nuovi rapporti storici e stilistici (per es. tra Cimabue e Nicola Pisano).

Le trenta biografie giuntine - nate dunque da istanze diverse (anche cortigiane), per le quali V. fu al tempo stesso il più eminente storiografo dell'arte medievale, il regista mediceo di trasformazioni monumentali (basti pensare alle chiese di S. Croce e di S. Maria Novella, a Palazzo Vecchio, al corridoio vasariano sopra il Ponte Vecchio, al Palazzo degli Anziani di Pisa ecc.) e il collezionista di grafica del Due e Trecento (da lui inquadrata con cornici in stile; Panofsky, 1930) - costituiscono un corpus fondamentale per la storia dell'arte medievale. Esse hanno avuto una tradizione eccezionale, stimolando le polemiche dei cultori locali, i quali contrapposero alle priorità fiorentine le proprie glorie patrie. I senesi, come il Mancini, cercarono di rivalutare Guido, Duccio, Simone Martini; i romani, come il Baglione, Cavallini; i veneti, come il Ridolfi, persino i « maestri greci », finché Baldinucci nei decennali delle sue Notizie tentò di combinare i dati estratti dalle biografie vasariane con quelli dei documenti e delle più attendibili fonti locali. In tal modo egli cercò di verificare le Vite vasariane alla luce delle altre fonti regionali proprio quando le opere degli artisti medievali non comparivano più nelle liste delle preferenze dei collezionisti (basti pensare alle « classi » della collezione del cardinale Leopoldo de' Medici). La sua coraggiosa impresa non contentò né i 'fiorentinisti' come Del Migliore (v. le inedite Riflessioni aggiunte alle 'Vite de' Pittori' di Giorgio Vasari aretino, dedicate agli amatori del vero, Firenze, Bibl. Naz., II, IV, 218), né gli antifiorentini, come il Malvasia, ma riuscì tuttavia a dare l'avvio a una storia enciclopedica, nella quale le informazioni

vasariane potevano essere assorbite insieme a quelle dei suoi antagonisti.

Le riedizioni delle Vite giuntine (Manolessi, 1647; Bottari, 1759-1760) rimanevano così un punto di riferimento fondamentale per la storiografia artistica contemporanea, come dimostra la Storia pittorica della Italia del Lanzi (1795-1796), il quale dissolve le biografie del V. nella storia delle varie scuole italiane, tenendo conto anche delle riserve degli antivasariani. Il Della Valle, per es., nella sua edizione delle Vite del 1791-1794 non aveva lesinato accuse e rimproveri che, dopo la difesa del Lanzi, vennero a stemperarsi nelle edizioni positivistiche di Marchese, Pini, C. e G. Milanesi (1846-1870) e G. Milanesi (1878-1885), i quali nelle loro preoccupazioni documentarie apprezzarono il testo vasariano sul filo delle loro predilezioni puristiche e lo lodarono « non solo come lettura amena, ma eziandio come utile documento del vivere » (si ricordino i Capricci e aneddoti di artisti estratti dalle Vite e pubblicati da C. Milanesi nel 1859). Tanto scrupolo moralistico e documentario ebbe invero effetti sorprendenti. Lo scrittore V. - accertate le sue imprecisioni - è promosso a sapido novelliere e il testo delle Vite, spoglio di quella problematica sul divario tra Torrentiniana e Giuntina, presente ai commentatori settecenteschi, viene corretto puristicamente nella sola redazione del 1568. Il commento stesso, mirando a oggettive certezze, trascura la lunga tradizione esegetica iniziata dal Bottari, alle cui preoccupazioni filologiche, terminologiche, valutative si sostituiscono citazioni di documenti e di fonti documentariamente intese (Villani, Ghiberti ecc.), verifiche dirette e indirette, discussioni irrimediabilmente imperniate sui dati di

L'orizzonte storico-critico del V. non interessa ormai più e si rischia di perdere ogni fede nell'autorità dell'aretino, il quale « quando discorre de' primi maestri, scrive come un autore di leggende e di novelle; piacevole, se vuolsi, e pieno di diletto a leggersi, ma falso, errato ed inesatto quanto alla sostanza » (G. Milanesi, Della erudizione e della critica nella storia delle belle arti, in « Nuova antologia », I, 1866). Restava, è vero, lo « scrittore bellissimo, raccontatore piacevole, mirabile nelle descrizioni », a conferma tuttavia di una artificiosa scissione. Le certezze positivistiche, divorando, all'estremo della loro parabola, il prestigioso oggetto di « sollecitudini, studi e speranze » alimentati per più decenni, si apprestavano così a fare scrupolosa giustizia dello storico mentre assolvevano un innocuo letterato. Ma a tale esecuzione, cui congiurarono commentatori sempre più eruditi e inflessibili, quali Wackernagel e soprattutto Frey, si oppose la rivalutazione del V. narratore da parte di Ragghianti, finché, soprattutto dopo la mostra giottesca del 1937, il testo delle Vite medievali riacquistò, grazie soprattutto a Longhi, una piena validità nei suoi contributi storicocritici a proposito di Cimabue, Giotto, Stefano ecc. (Previtali, 1964).

La successiva rivalutazione della Torrentiniana (riproposta dalla edizione di C. Ricci) e il sempre più approfondito confronto con la Giuntina hanno più tardi sollecitato una lettura comparativa intesa a mettere in giusto rilievo la diversa e complessa orchestrazione delle fonti e a valorizzare la nascita di un linguaggio specifico e unitario che, partendo da due diverse culture del maturo Cinquecento (Roma e Firenze), riesce a vivificare in vario modo più di tre secoli di storia artistica.

BIBL: Edizioni delle Vite. - I ed.: Le vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri ..., Fiorenza, Lorenzo Torrentino, 1550 (rist. a cura di C. Ricci, Roma, 1927); II ed.: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori ..., Fiorenza, Giunti, 1568; Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori ..., Fiorenza, Giunti, 1568; Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti ..., a cura di C. Manolessi, Bologna, 1647; Vite de' pittors, scultori et architetti ..., a cura di C. Manolessi, Bologna, 1641; Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti ..., a cura di G. Bottari, Roma, 1759-1760; Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti ..., a cura di T. Gentili, G. F. Vite de' più eccellenti pitto-De' Giudici, I. Hugford, Livorno-Firenze, 1767-1772; Vite de' più eccellenti pitto-ri, scultori e architetti ..., a cura di G. Della Valle, Siena, 1791-1794; Le opere ri, scultori e architetti ..., a cura di G. Moneani, G. Monean di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, a cura di G. Montani, G. Masselli, Firenze, 1832-1838; Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti ..., a cura di F. Ranalli, Firenze, 1845-1848; Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e archi-

tetti ..., a cura di V. Marchese, C. Pini, C. e G. Milanesi, Firenze, 1846-1870; tetti ..., a cura di V. Marchese, C. Pini, C. e G. Milanesi, Firenze, 1846-1870, Le opere di Giorgio Vasari, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-1885; Le vute de più eccellenti pittori, scultori e architettori ..., a cura di K. Frey, München, 1911; G. Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maker, a cura di A. Gottschewski, G. Gronau, I, I, trad. e note di M. Wackernagel, Strassburg, 1916; G. Vasari, Le vite ..., a cura di A. M. Ciaranfi, Firenze, 1927-1932; G. Vasari, Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori ..., a cura di P. Pecchiai, Milano, 1929-1930; G. Vasari, Le vite ..., a cura di P. Della Pergola. I. Grassi, G. Previtali, Milano, 1962-1966; G. Vasari, Let vite ..., a cura di P. Della C. L. Kagghianti, Milano, 1942-1950; G. Vasari, Le vite ..., a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Milano, 1962-1966; G. Vasari, Les vies ..., a cura di A. Chastel, Paris, 1981; I e II ed.: G. Vasari, Le vite de' più eccelleni pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966-1971.

Letteratura critica. - W. Kallab, Vasaristudien, Wien, 1908, p. 148 ss.; J. von. Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien, 1924 (trad. it. Firenze, 1935, p. 295 ss.; 1964), con aggiunte di O. Kurz); E. Panofsky, Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasarit Eine Studie über der. Beurteilung der Gotik in det italienischen Renaisang mit.

Vasaris. Eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renausance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis, « Städel Jahrbuch », einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccajumus, « Stadel Janrbuch », vi (1930), pp. 25-72 (ripubblicato in Meaning in the visual art, Garden City [NY], 1955, pp. 169-225; trad. it. Torino, 1962, pp. 169-224; C. L. Ragghianti, Il valore dell'opera di Giorgio Vasari, « RLincei », s. VI, IX (1933), Roma, 1934, pp. 758-826; E. S. De Beer, Gothic: origin and diffusion of the term, « JWCI », XI (1948), pp. 143-162; C. A. Isermeyer, Il Vasari e il restauro delle chiese medievali, in Studi Vasariani, « Atti del con-Isermeyer, Il Vasari e il restauro delle chiese medievali, in Studi Vasariani, « Atti del conregno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle Vite del Vasari, re
renze, 1950 », Firenze, 1952, pp. 229-236; P. Frankl, The Gothie. Literary sources: and
interpretations through eight centuries, Princeton (NJ), 1960, pp. 290-294, 308; G. Previinterpretations through eight centuries, Princeton (NJ), 1960, pp. 290-294, 308; G. Previitali, La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici, Torino, 1964, p. 3 ss.; W. Prinz,
tali, La fortuna dei primitivi dal Vasari, « MKIF », XII (1966), suppl., pp. 6-67; L.
Vasari's Sammlung von Künstlerbildnissen, « MKIF », XII (1966), suppl., pp. 6-67; L.
Ragghianti Collobi, Il 'Libro de' Disegni' del Vasari, Fitenze, 1974; A. Thiety, Il Mediopsio nell'introduzione e nel troemio delle 'Vite', in Il Vasari storiografo e artista, « Atti dioevo nell'introduzione e nel proemio delle 'Vite', in Il Vasari storiografo e artista, « Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Firenze, 1974 », Firenze, 1976, 351 ss; P. Barocchi, Le postille di Del Migliore alle 'Vite' vasariane, ivi, p. P. 351 SS, P. Baroccni, Le postule al Dei Mignore aue Vite Valariane, vii, p. 457 SS, P. R. Bettarini, Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina, ivi, p. 485 SS.; I. Palinova, La peinture du Moyen-Age vue par Vasari, vii, p. 637 SS.; I. Riccò, Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle 'Vite', Roma, 1979; id., Tipologia novellistica degli artisti vasariani, « Paragone », 1981, 382, pp. 10-34. PAOLA BAROCCHI

ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE

Normes générales pour les collaborateurs

Les Auteurs sont priés d'envoyer leurs textes dactylographiés. La présentation doit être claire et définitive, respectant les normes qui suivent.

Dans le texte

Les citations de textes ou d'inscriptions doivent toujours être entre guillemets (<< >>). Si ces références comportent à leur tour d'autres citations, celles-ci seront différenciées par des doubles virgules hautes (" "). En revanche, les virgules simples hautes (' ') doivent être employées lorsqu'est donné à un mot une expression ou une signification particulière (ex.: 'structure de production', 'stile dolce', 'école d'Ada').

Dans les citations, les omissions éventuelles seront marquées par trois points entre parenthèses carrées [\dots].

Dans le cas de vers ou d'inscriptions, il n'y aura pas de retour à la ligne, mais la fin de chaque vers ou de chaque ligne de l'inscription sera marquée par une petite barre (/).

Même à l'intérieur du texte les espressions particulières doivent être entre virgules:

Ex.: 'école d'Ada'.

Renvois bibliographiques:

a) dans le cas où le texte cité se trouve dans la bibliographie, mettre entre parenthèses le nom de l'auteur, suivi de, (vir-

gule), de l'indication du numéro du volume en chiffres romains (quand cela est nécessaire), de l'année de l'édition et, le cas échéant, du numéro des pages (pp.) des illustrations (ill.), des figures (figg.), etc...

Ex. ... (Rotili, 1968)

... (Pope, III, 1938, tav.1310)

Au cas où le nom seul serait insuffisant, il sera précédé de l'initiale du prénom de l'auteur, suivie d'un point.

Si deux titres du même auteur comportent la même date, indiquer les premiers mots du titre permettant de distinguer l'oeuvre. Lorsque l'on se refère à plusieurs textes à la fois, les références particulières, comprises dans une seule parenthèse, doivent être séparées par un ; (point-virgule).

Ex. ... (Schottmüller, 1918, fig.46; Planischig, 1923, p.100).

En cas de citations successives du même texte bibliographique il suffira la seconde fois, pour indiquer la reférence, d'écrire: ivi.

b) Au cas (considéré comme exeptionnel) où le texte cité ne se trouve pas dans la bibliographie, la référence bibliographique doit être complète.

Pour les indications de siècles l'on usera de chiffres arabes, avec un petit ° en exposant:

ex. 13° sec.; s'il y a deux siècles, mettre un petit tiret sans espacement: ex. secc. 13° - 14°.

Bibliographie

La bibliographie suit un ordre chronologique. Si dans la bibliographie, outre les textes, des sources dont indiquées, il faudra les distinguer.

Sources:

Les "sources inédites" devront précéder celles qui sont connues . L'ordre des sources inédites est chronologique.

Les sources connues sont présentées en suivant l'ordre chronologique de leurs auteurs.

- N.B. On aura soin d'indiquer l'édition utilisée, qui devra être celle considérée comme la plus digne de foi (entre deux éditions, on choisira la plus récente).
- N.B. Seront considérés comme 'sources' textes ou document antérieur à la fin du XVIII ème siècle (1799)
- N.B. Si la bibliographie comprend des éditions en fac-simile de manuscrits enluminés, ils constitueront une section particulière de la bibliographie, comprise entre les sources et la bibliographie critique.

Les citations bibliographiques doivent être les plus complètes possibles, c'est-à-dire qu'elles comprendont:

a) l'initiale, ou les initiales, du prénom et le nom de l'Auteur en toutes lettres rondes. (N.B.: si possible indiquer

en entier le nom de l'Auteur, pour faciliter le travail rédactionnel de préparation des tables des matières. En cas d'oeuvre collective, les noms d'Auteurs seront sé parés par une virgule (,) jusqu'à un maximum de quatre. Si les Auteurs sont plus de quatre, utiliser la formule AA.VV.

- b) Titre de l'oeuvre souligné une fois dans le manuscrit dactylographié.
- N.B. En cas de recueil de textes ("mélanges" ou autre), presenté par un ou plusieurs auteurs, leur (s) nom (s) ser(a/ont) précédé(s) du titre.
- c) Indication événtuelle du numéro du volume en chiffres romains, sans le faire précéder de vol:
- d) Lieu de publication en langue originale.
- e) Date de publication;
 Si l'édition utilisée dans le texte n'est pas la première,
 l'on indiquera, entre parenthèses, lieu e date de l'édition
 utilisée (le lieu, seulement s'il n'est pas celui de la
 première édition); la date peut comporter, en exposant, le
 numéro de l'édition.
- f) l'éventuelle collection à laquelle l'oeuvre appartient sera indiquée entre parenthèse rondes et entre guillemets avec notation du volume en chiffres arabes ou romains
- g) Indication du nombre des volumes de l'oeuvre en chiffres arabes, suivi de voll. (ex.: 2 voll.).

- h) Lorsque cela est nécessaire, renvoi à la page (p.) ou aux pages (pp.).
- i) Indication, entre parenthèses, de l'éventuelle traduction italienne.
- Pour les textes en langue autre que française, anglaise, espagnole, allemande ou latine, indiquer entre parenthèses la traduction française du titre.
- m) D'éventuelle réimpressions anastatiques seront indiquées entre parenthèses à la fin de la citation bibliographique.
- n) Les Préfaces, Introductions etc., suivront toujours le titre de l'oeuvre.
- N.B.) Tous les éléments de la citation bibliographique doivent être séparés par une virgule.
- Ex.: A) Nicola Spinosa, Miniature del periodo svevo nell'Italia meridionale, Napoli, 1967.
 - B) Adolph Goldschmidt, Kurt Weitzmann, <u>Die byzantinischen</u>

 <u>Elfenbeiskulpturen des X XIII Jahrhunderts,</u> Berlin,
 1930-24, 2 voll.

AA.VV. L'edificio del Santo di Padova, Vicenza, 1981.

Pietro Toesca, Il Medioevo, Torino, 1927 (1965).

Adolph Goldschmidt, <u>Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit</u> der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII – IX Jahrhundert Berlin, 1914-26, 4 voll. (rist. an. 1969 – 75).

Statuta capitolorum generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786, a cura di J.M. Carcivez, Louvain 1933-41, 8 voll.

Pour les articles de revues, indiquer, comme ci-dessus le prénom et le nom de l'Auteur et le titre de l'article.

Le titre de la revue suit entre guillemets avec indications se succédant dans l'ordre suivant:

- a) série éventuelle, en chiffres romains, avec l'abréviation s.;
- b) année ou volume en chiffres romains, et seulement si l'année ne correspond pas au volume, on indiquera l'une et l'autre par les abréviations a., vol.;
- c) l'année solaire en chiffres arabes entre parenthèses; le numéro du fascicule seulement s'il s'agit de fascicules comportant une numération autonome des pages;
- d) page ou pages de l'article entier; si l'on veut ensuite indiquer la page ou les pages auxquelles on se réfère plus précisément, faire suivre une virgule (,) in partic. p. (ou pp.). Les Auteurs doivent être particulièrement attentifs dans l'in_ dication du numéro des pages du début et de la fin de l'article.
- Ex. D. Roy, Les granges monastiques de France aux XII^e XIII^e

 siècles, "Archeologia", LVIII (1973), pp. 52-62, in partic. 53-55;

 G. Mezzanotte, Comunità cistercensi in Abruzzo, "Città e società", XI (1980) 1, pp. 46-75.
 - e) Deux années de la même revue doivent être séparées par un point-virgule (;);
- Ex. "Archeologia" LXIII (1973); LIX (1974).

Citations d'articles d'Encyclopédies ou de Dictionnaires;

- a) Initiale ou initiales du prénom et nom en entier de l'Auteur, précédé du sigles <u>s.v</u>.; titre de l'oeuvre précédé de in; volume dans lequel se trouve l'article, lieu de publication, date, colonnes ou pages.

 Tous les éléments de la citation sont séparés par des virgules.
- Ex. O. Gruber, s.v. Decke in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, III, Stuttgart, 1954, col.116 ss.

Il en sera de même pour les articles d'un auteur se trouvant dans un recueil ou dans les Actes de Congrés:

Ex. B. Bishoff, Die Uberlieferung der technischen Literatur, in Artigianato e tecnica nella società dell'Alto

Medioevo occidentale, << XVIII Settimana di Studio

del CISAM, Spoleto, 1970>>, Spoleto, 1971, 2 voll.

Pour les catalogues d'exposition mettre entre parenthèses l'indication de la ville et de l'année de l'exposition, suivie du lieu et de la date de publication du catalogue.

Catalogues de musée: procéder comme pour les catalogues des exposition à moins que ne soit mentionné à part le nom de l'auteur.

Ex. <u>La miniature italienne du X^e au XVI^e siécle</u>, cat. a cura di A. Daneu Lattanzi e M. Debae, Bruxelles, 1969.

Ex. Alle sorgenti del Romanico, Puglia XI secolo, (Bari, giugno - dicembre 1975), cat. a cura di Pina Belli D'Elia, Bari, 1975.

Les fastes du Gothique, le siècle de Charles V, (Paris, 1981-1982)
Paris, 1981.

Les citations bibliographiques sont séparés par un point-virgule (;). Quand la bibliographie est particulièrement vaste, elle peut être subdivisée en thèmes.

.....

		1
		1
		I
		1
		-
		-
		1
		1
		1
		-
		ï
10		1
11		10
12		11
13		13
		13
-		
15		14
14		15
		14
17		
18		17
1		18
10		19
20		
21		10
		21
22		
23		-
1		13
24		
15	Dernière ligne pour la frappe à caractère ELETTO .	
16		15
		•
7		,
1		
1		
	No.	
	Dernière ligne pour la frappe à caractère PICA	
-	n	

N.25 lignes x 80 frappes à caractère ELETTO = 2000 frappes N.31 lignes x 65 frappes à caractère PICA = 2015 frappes

ICONS and POWER

The Mother
of God in
Byzantium

BISSERA V. PENTCHEVA

The Blachernai Responds The Icon of the "Usual Miracle"

efore the rise of the Hodegon, the Blachernai was indisputably the most D important sanctuary of the Theotokos in the city. As demonstrated in the earlier chapters of this book, this was the site where imperial power and Marian devotion intersected. Already in the last quarter of the sixth century a special ceremony called a presbeia (intercession) had been established at the site; it included an agrypnia and a litania. The weekly procession (on Fridays) started at the Blachernai and terminated at the Chalkoprateia, thus linking the two major Marian monasteries in Constantinople. The ceremony was modeled after the litania from Holy Sion to Gethsemene. In the period after Iconoclasm, the Friday ritual included an icon leading the procession: a signon tes presbeias.2 In the mid-eleventh century, however, another ceremony, also inserted into the Friday presbeia program, developed at the Blachernai. Called synethes thauma, or "usual miracle," it consisted in the lifting of a silk veil that covered an icon of the Theometor; at the appointed moment the cloth miraculously rose, revealing the painted image beneath, and remained suspended until Saturday morning. Many people gathered in the church in order to witness the miracle. The synethes thauma was meant to invigorate public interest in the Blachernai and help it maintain its preeminent position in the city.

THE ORIGINS AND DISSEMINATION OF A NEW IMAGE TYPE

The Blachernai promoted a Marian panel with a novel iconography showing the Virgin orans with a hovering medallion of Christ on her chest (fig. 94).³





Figure 94
Gold coin (histamenon) of
Empresses Zoe and Theodora
minted in 1042. Byzantine
Collection, Dumbarton Oaks.

supernaturally levitating on her chest (fig. 94). She and the infant are engaged in an abstract dialogue; the Mother of God raises her hands in prayer, while the Child responds by blessing.

This visual formula conflates two preexisting types: a single figure of the Theotokos with arms raised in an intercessory gesture (fig. 40) and a Virgin holding a medallion with the Christ Child inside (fig. 46). The resulting schema is paradoxical; the Theometor does not physically carry the Child, but displays a medallion

The iconographic type is known in modern scholarship under the name Episkepsis, meaning "visitation"/"protection." Yet the Byzantines never exclusively associated a particular term with the new image type. By virtue of its location, it was a Blachernitissa. This term and Panagiotissa ("all holy") are the earliest attested appellations associated with this image type. The term Episkepsis shows up for the first time on a quite different image of the Theometor, in which she holds the Child in front of her chest.7 Only in the thirteenth century is there evidence for the pairing of Episkepsis with the iconographic type of the orans Virgin with the hovering medallion.8 To complicate matters further, the image type received new names in the post-Byzantine period; it was called Znamenie, the Russian word for "sign," starting in the fifteenth century,9 and Platytera tou ouranou, meaning "wider than heaven," in the seventeenth century.10 Both appellations became quite popular and often worked to the exclusion of the other terms. The later names are not rooted in the original icon and its cult at the Blachernai. Blachernitissa remains the only valid term, but it is imprecise because it also identifies four other iconographic types.¹¹

The first known example of the Virgin orans with the hovering medallion appears on an extremely rare gold coin of the empresses Zoe and Theodora minted in 1042 (fig. 94). However, the new image type never acquired wide distribution on coins. It surfaced on a few limited issues: the silver coinage of Alexios I Komnenos from the pre-reform period (1081–92) (fig. 95), the coins of Andronikos I Komnenos (1183–85) and Isaakios II Angelos (1185–95), and the silver coins of Henry III and his father, Conrad II (1046–56), which constitute the only example in the Latin West.

By contrast, the orans Virgin with the hovering medallion is extremely popular on lead seals from the last quarter of the eleventh century (see the appendix to this chapter) (fig. 96), of which 311 examples survive. ¹⁶ The second in popularity is the Theometor holding in her hands a medallion with Christ, with 232 examples (fig. 46). This statistical evidence shows that the orans Virgin

with the hovering medallion spread quickly once introduced in 1042 and became the most dominant iconographic formula.

THE METAPHOR OF THE THEOMETOR AS A SEAL

The orans Virgin with the hovering medallion had a special resonance in Byzantium because it evoked the well-known metaphor of the Theotokos as the Seal. Mary's perpetual virginity was compared to an "unbroken seal." Similarly, the process of the Holy Spirit's entering matter at the Incarnation was perceived as analogous to the die leaving an



imprint on a metal surface.¹⁷ The Byzantines drew a parallel between the seal with the impressed image and the impregnated body of the Theotokos.¹⁸ The seal acquires the relief of the die much as the body of the Virgin received the divine Logos.¹⁹

Byzantine seals are shaped from blanks with channels across their diameters (fig. 97). First the ends of a silk cord are threaded through this channel, and then the metal blank is struck by iron pliers, thus firmly gripping the cord within the metal. The pliers impress an image on the front and an inscription on the back side of the sealing (figs. 98, 99).²⁰

The Byzantines perceived the immaculate nature of the Mother of God through the image of the "unbroken seal" (fig. 96). The metaphor is often present in Byzantine hymnography. An eleventh-century homily on the Annunciation, written by Psellos, provides an example of this association: "She is a virgin after having become a mother. Through her the Logos entered and exited, and he did not unloosen the lock of virginity, but the seal remained unharmed."

The new image type conveys the concepts of the Incarnation and of incorruptibility in the way the Theometor displays the medallion with the Christ Child without physically supporting it. This iconography alludes to the Virgin's physical purity. Therefore, when the new image type appeared on seals, it immediately called up the metaphor of the "unbroken seal." The figure of speech was thus transformed into a physical reality. The Theometor's power to remain pure and unblemished was now summoned to protect the seal from

Figure 9s (above left)
Silver coin of Emperor Alexios I
Komnenos from the pre-reform
period (1081–92). Byzantine
Collection, Dumbarton Oaks.

Figure 96 (above right)
Lead seal of Anna Dalassena,
mother of Emperor Alexios I
Komnenos, second half of the
eleventh century. On the
reverse: "Theotoke, help your
servant Anna Dalassena
kouropalatissa." Reproduced
courtesy of the Arthur Sackler
Museum, Harvard University Art
Museums, bequest of Thomas
Whittemore. Byzantine
Collection, Dumbarton Oaks.

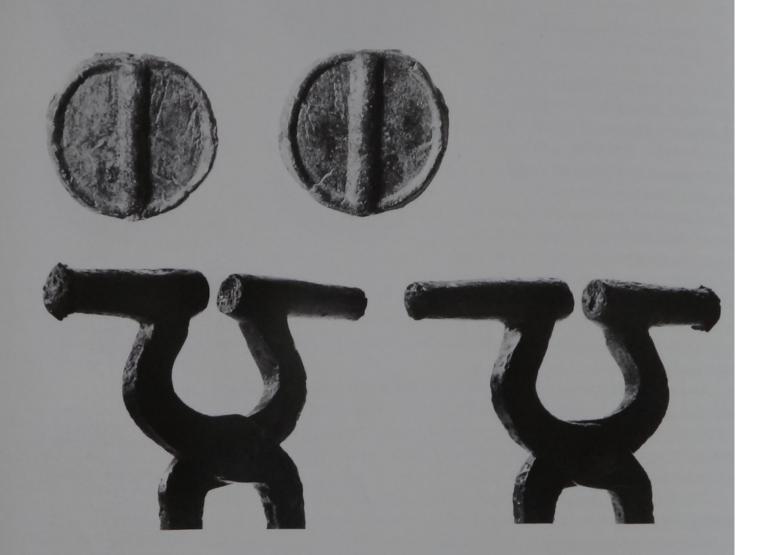


Figure 97 (top)
Lead-seal blank. Byzantine
Collection, Dumbarton Oaks.

Figure 98 (above left)
Boulloterion, or iron pliers for stamping a lead seal, an inner side showing the die with the text. Reproduced courtesy of the Arthur Sackler Museum, Harvard University Art Museums, bequest of Thomas Whittemore.

Figure 99 (above right)
Boulloterion, an inner side
showing the die with the image.
Reproduced courtesy of the
Arthur Sackler Museum, Harvard
University Art Museums,
bequest of Thomas Whittemore.

being broken. Not surprisingly, Marian images were very popular on Byzantine seals, for their presence guarded the writing and assured that the seal would remain intact.

The allusion to the moment of the Incarnation is confirmed by some of the inscriptions on the seals, which read: "Mother of the Logos, close the words of the superior of the holy mountain Ganos";24 "Mother of the divinely human Logos, protect me, the sebastos Hetoum of the family of the Oshin";25 and "You who have given birth to Emmanuel, protect Manuel."26 All three inscriptions play on the notion of the Incarnation and the image of the Theotokos as the seal. In the first text the image of the Mother of God "sealed" with the Logos (the Word) in turn guards the words of the owner, the protos of the holy mountain Ganos in Thrace. The second inscription summons the Theometor for protection on account of her special power already manifested in the way she incarnated the two natures of Christ: the divine and human Logos. The same idea is expressed in the third inscription; the Theotokos who has conceived the divinely human Emmanuel is now implored to protect the owner, Manuel. By speaking of the Incarnation, all three inscriptions invoke the purity of the Virgin. She is summoned to protect the writing of the owners with her unblemished nature or, metaphorically, with her power to remain the "unbroken seal."

The connection between die and seal is metaphorically linked to the relationship between the Holy Spirit and the Incarnate Logos. The image on the die is reversed and unreadable, yet the moment it is struck on the seal, it becomes visible (fig. 99). Similarly, the Logos becomes visible only when it is invested into the body of the Theotokos. The act of imprinting finds a parallel in the act of conceiving.²⁷ The supernatural phenomenon is thus perceived through the familiar experience of imprinting a metal surface with a die.²⁸ The seals displaying the orans Virgin with the hovering medallion bring object, metaphor, and representation into one plane. The image of the Incarnation is physically impressed on the object of metaphoric comparison when the seal is struck (fig. 96).

EMPSYCHOS GRAPHE: IMAGES INHABITED BY THE HOLY SPIRIT

In addition to providing a visual expression of a socially recognized metaphor, the orans Virgin with the hovering medallion also answered a particular expectation of images current at the time. The new trend in Byzantine art is known as *empsychos graphe*, traditionally translated as "living painting." Hans Belting interpreted the term as connoting naturalistic, more accessible painting that offered a visual expression to rhetorical figures of speech and complex theological dogma.²⁹ In the current interpretation rhetorical eloquence is paired with naturalism. Yet the example of the orans Virgin with the hovering medallion





Figure 100
Copper pattern for a gold coin (histamenon) of the empress Zoe minted in 1041. Christ Antiphonites on the obverse. On the reverse side the empress with the inscription "Zoe Augusta." Zoe had a personal devotional image of Christ Antiphonites and also built a monastery in his name, where she was eventually buried.
Archaeological Museum, Istanbul.

challenges this notion; the image is highly rhetorical without being naturalistic. It is therefore necessary to expand the concept of *empsychos graphe* beyond naturalism and even rhetoric.

The emergence of *empsychos graphe* also needs to be associated with the renewed interest in Neoplatonism in Byzantine culture in the eleventh century. According to this philosophical trend, the image was expected to manifest the presence of the divine through some material change (in color, shape, or smell). As such, the term *empsychos graphe* should be translated as "inspirited" painting, referring to the presence of the Holy Spirit in the image, and not just as "living painting" (the standard translation deflects attention away from the Byzantine Neoplatonic expectations and betrays instead the modern concern with naturalism and emotional expressivity). The alternative reading of *empsychos* as "inspirited" conforms to the way the Byzantine viewers interacted with the image.³⁰ They frequently named *empsychoi* representations that manifested divine presence through clear and perceptible physical changes regardless of their style of painting.

The icon of Christ *Antiphonites* ("guarantor" or "he who responds"), owned by the empress Zoe (1028–50), offers an example of this type of "inspirited" image (fig. 100). The image conveyed its miraculous nature by changing its surface colors.³¹ Zoe's contemporary, Psellos, wrote the following:

She [Zoe] had made for herself an image of Jesus, fashioning it with as much accuracy as she could (if such a thing were possible). The little figure, embellished with bright metal, appeared to be almost living, empnous. 32 By changes of color it answered questions put to it, and by its various tints foretold coming events. Anyway, Zoe made several prophecies with regard to the future from a study of this image. So, when she had met with some good fortune, or when some trouble had befallen her, she would at once consult her image, in the one case to acknowledge her gratitude, in the other to beg its favor. I myself have often seen her, in moments of great distress, clasp the sacred object in her hands, contemplate it, talk to it as though it were indeed alive, empsychos, and address it with one sweet term of endearment after another. Then at other times I have seen her lying on the ground, her tears bathing the earth, while she beat her breasts over and over again, tearing at them with her hands. If she saw the image turn pale, she would go away crestfallen, but if it took on a fiery red color, its halo lustrous with a beautiful radiant light, she would lose no time in telling the emperor and prophesying what the future was to bring forth.³³

Zoe's Antiphonites was considered by her contemporaries to be empsychos, "alive." The extant copies inscribed with the name show Christ raising one

hand in a gesture of speech and holding a gospel book in the other (fig. 101).³⁴ Judging from these copies of the *Antiphonites*, there was nothing naturalistic or emotional in it (figs. 100, 101). Yet the way the prototype responded in changing its colors offered the much-awaited spectacle of divine presence: an *empsychos graphe*.

The term refers to the Spirit's manifesting itself in the image: a Neoplatonic definition. Not surprisingly, many of the accounts of empsychoi images were written by Michael Psellos, a representative of the Neoplatonic circle of intellectuals in eleventh-century Constantinople. He conveyed his philosophical leanings in both his description of Zoe's Antiphonites and in his record about the Blachernai miracle. 35 Similarly, in his account of the synethes thauma, which I discuss in detail later on, he remarked that after the curtain was miraculously lifted by the Spirit, "the image of the Theotokos received her animated visit in person, marking

the invisible through the visible." The miracle expressed in a visible form the presence of the invisible divine through the lifting of the cloth and the perceptible change in the shape of the Theometor.

Psellos's descriptions of *empsychoi* images betray his familiarity with the treatise "On Providence" written by the fifth-century Neoplatonic philosopher Proklos. Proklos argued for the existence of a correspondence between the invisible and the visible worlds:

Just as lovers, proceeding from the beauties of the senses [outer appearance], arrive at the one source of the spiritual beauties itself,



Figure 101
Mosaic icon of Christ
Antiphonites, ca. 1065, on the
southeastern pier of the
Koimesis church, Nikaia.

so the people involved with the divine affairs [the priests], apprehending everything in everything from the affinity of all the visible things to each other and to the invisible powers, founded the hieratic science upon marveling at seeing in the first things the last things and in the last things the first things, in the heaven the earthly things naturally in a heavenly way, and in the earth the heavenly things in an earthly way.³⁷

The text implies that one can read in the changes of the physical world the corresponding changes and presence of the invisible divine forces. Thus one proceeds from physical seeing—the material forms—to a level of spiritual seeing. The *empsychos graphe* expresses the same approach to seeing; by viewing the physical changes, one discerns the presence of the invisible divine and proceeds to a higher level of spiritual seeing. The color change in Zoe's *Anti-phonites*, and the lifting of the veil and the transformation in the shape of the Mother of God during the Blachernai miracle, were all outward physical changes through which the invisible divine spirit manifested itself. All these *empsychoi* occurrences expressed a Neoplatonic perception of the visible world.

The *empsychoi* images offer an analogy to the Incarnation. They show the presence of the divine much as the Incarnation shows the entrance of the Holy Spirit into the body of the Theometor. With its descent, it "in-Spirits" matter. Similarly, images depicting the Incarnation function as *empsychoi graphai* because they give visible form to the process of "in-Spiriting matter." The orans Virgin with the hovering medallion, even though it displays an abstract image of the Incarnation, functions as an *empsychos graphe*. Only the presence of the Holy Spirit can explain the miraculous way in which the medallion rests on the Theometor's chest.³⁹ The new image type manifests a supernatural presence not through an outward action or some naturalistic style of representation but through its abstract iconography.

In interpreting *empsychos* through the lens of Neoplatonism, we can expand our understanding of what the Byzantines understood by this term: images that showed divine presence through some physical change or iconography or style, as well as representations that eloquently conveyed complex figures of speech or theological dogma. This fascination with matter in the second half of the eleventh century could eventually have led to the development of a naturalistic style. Yet naturalism and rhetorical eloquence were not the only reasons for defining an image as *empsychos*.

CARNAL LOGOS OR THE VISIBLE BODY OF CHRIST

The interconnection between matter and spirit at the center of the concept of empsychos graphe is also revealed in the theological writings of Leo, bishop of

Chalcedon at the end of the eleventh century. Leo maintained a radical position on religious representation. His defense of images was prompted by his long conflict (1082–94) with the emperor Alexios I Komnenos. The bishop opposed the imperial policy of raising funds for military campaigns by confiscating church property. On the one hand, Leo's extreme statements were intended to protect Church property against infringement from the state; on the other, his views reflect a particular contemporary trend toward the veneration of images.

Leo was the first to draw attention to the relationship between the image of the divine and the material on which it appears. According to him, the icon is the visible and "living" form of Christ, carrying his divinity, inscribed on matter. This visible form is indivisible from Christ's divinity, and it brings his sanctity to the material. Matter is only the vehicle through which the form becomes visible. While the image receives true worship, the material is accorded relative veneration. ⁴² As such, matter is elevated and given honor. Moreover, the material is inhabited by the divine, and vice versa, the divine image is embodied in a physical form and transformed into a *carnal logos*, or "embodied word."

It is through the Incarnation that the divine becomes present in the human body of Christ. The new image type of the orans Virgin with the hovering medallion offers an example of this phenomenon. The divine has been embodied in a human form; yet, at the same time, the Child is separated from the material world by the aura of the medallion (figs. 94, 96). Through this simple device, a representation of a child set within a medallion, the new image type conveys the coexistence of the human and divine natures in Christ. Similarly, the way the medallion hovers on the Theometor's chest gives a visual expression of the belief in the virgin mother. The Child is supernaturally invested into her body. The Virgin does not carry an infant, yet she has conceived one; she knows no man, yet she bears a child. In the new image type, belief is entirely expressed through material forms: Christ is both human and divine, and the Theotokos a virgin and a mother. The surreal and supernatural are embodied in material and visible forms, enabling the Logos to speak through the body.

The orans Virgin with the hovering medallion offered a dogmatic and hierarchical iconographic formula, which deeply affected contemporary narrative images of the Annunciation (figs. 102, 103, 104). The two surviving examples from Mount Sinai and Novgorod date to the twelfth century; yet most likely similar representations existed already in the eleventh century. In both examples an image of the Christ Child is painted on the chest of the Panagia. On the Sinai icon, the infant is depicted in faint grisaille surrounded by a mandorla (fig. 103), while on the Novgorod panel the infant rendered in crimson red is painted directly on the body of the Theometor (fig. 104). With some

iconographic and theological variations, both icons have evoked the image type of the orans Virgin with the hovering medallion.

Moreover, in both panels the act of spinning performed by the Theotokos is juxtaposed to the act of conceiving the body of Christ. On the Sinai icon, the Theometor touches the mandorla with her hand holding the string of spun wool (fig. 103). On the Novgorod panel the Mother of God surrounds the infant with a crimson cord (fig. 104). Both images reveal the analogy between the weaving of the Temple curtain and that of the flesh of Christ, which in turn opens the parallel between the Annunciation and the Crucifixion. The Theometor embodies the Logos in the "flesh" of the purple wool. Likewise, when the human nature of Christ dies on the cross, this death is expressed by the metaphor of the tearing of the Temple curtain. By depicting the Logos in the shape of a child, and by engaging the metaphor of the curtain/flesh, the two icons offer the viewer the opportunity to see the "embodied" salvific plan from beginning to end: from the Annunciation to the Crucifixion.

Figure 102
Icon of the Annunciation,
monastery of St. Catherine on
Mount Sinai, late twelfth
century. Reproduced courtesy of
the Michigan-PrincetonAlexandria Expedition to Mount

THE ICON OF THE "USUAL MIRACLE" OF THE BLACHERNAI IN THE WRITTEN SOURCES

A similar juxtaposition of Incarnation and Crucifixion is present in the symbolism of the "usual miracle" at the Blachernai.⁴⁹ The supernatural event displayed a material reenactment of the Incarnation. Two Byzantine sources are connected with the event: an account of the discovery of an ancient icon at the Blachernai by Skylitzes and a description of the miracle by Psellos. Skylitzes wrote the following:⁵⁰

While renovating the sanctuary of the Blachernai, he [the emperor Romanos III Argyros, (1028–34)] discovered an old icon hung [on the wall], which he ordered to be renewed. Seeing that the plaster of the wall was bulging, 51 he ordered it to be demolished. By demolishing the plaster, an icon painted on wood was discovered: a wooden panel of the Theotokos carrying our Lord and God in front of her chest. It has remained intact from the times of Kopronymos; three hundred years have passed until the present day. 52

The iconography of this second panel has been deciphered by Werner Seibt and recently by Martin Schulz as a Virgin holding a medallion with the Christ Child in front of her chest (fig. 46).⁵³

This visual schema of the Theotokos holding a medallion with the Christ Child transforms in Psellos's description into a Mother of God with arms open to embrace the people inside her, into a "new sanctuary and inviolate refuge." Psellos recorded the miracle at the Blachernai in 1075 as follows: 55





The doors are opened, and entry is given to the ones who stand in front of the temple. And as they enter in a mixture of fear and joy, the veil on the icon lifts itself up in front of the crowds, as if raised by the Spirit. And this event seems incredible for those who did not see it, vet, for those who saw it, it is paradoxical and clearly a descent of the Holy Spirit. Together with this occurrence, the shape of the Virgin changes, I believe, having received her [the Virgin's] animated empsychos visit, marking the invisible with the visible. On the one hand, with respect to her Son and God hanging from the cross, the temple curtain is torn apart in order to reveal to us the truth hidden by the symbols, or to summon the believers inside the innermost sanctuary, or to destroy the walls separating us from the intimacy with our God. On the other hand, with respect to the Mother of God, the holy cloth mysteriously lifts itself up so that she would embrace inside her the entering crowd as if into a new sanctuary and inviolate refuge.56

Figure 103
Icon of the Annunciation,
monastery of St. Catherine on
Mount Sinai, late twelfth
century, detail showing the
image of Christ painted in faint
grisaille on Mary's chest.
Reproduced courtesy of the
Michigan-Princeton-Alexandria
Expedition to Mount Sinai.

According to Psellos, during the miracle the icon of the Theotokos and Child became animated as the image received the visit of the Theometor herself. The Mother of God then opened her arms to embrace the people in the church, offering them a "new sanctuary" and "inviolate refuge." The image of the Theotokos was seen to change from one holding a medallion with the Christ Child to a one with arms spread open and a medallion hovering on her chest. The new image type offered a visual expression of the way the miracle was perceived. 58

A more detailed account of the miracle is offered in a Latin text:

At the Blachernai complex there are two churches: a basilica and a small rotunda; the small rotunda is also made of marble; the two are linked so that one can easily pass from one to the other. In the small one [the rotunda] there is the holy and venerable golden icon of the Theotokos, holding the Son, whom she was blessed to bear. In connection with this icon a famous miracle happens every week. Although different things are said about it by many people, I, however, have seen it with my own eyes not once but many times, so I will take care to report it truthfully, adding no falsehood anywhere. This holy icon of the Theotokos is covered from the waist down by a veil attached on either side by two nails. Thus half of the icon is visible, from the waist up, that is, the chest and the head. The other half is concealed, from the waist down, covered, as I have said, by a silken veil. On the sixth day [Friday], around sunset, as many peo-



ple as possible gather at the aforementioned church, men and women, and also clergy and priests. And just as on the Holy Sabbath at Easter in the city of Jerusalem those who are present wait in hope of seeing the fire descending from above, in the same way on the appointed day the people of Constantinople stand in front of the holy icon, waiting and hoping that the veil will lift by the grace of God as usual. As the hour approaches in which the divine miracles ought to take place, they strike a wooden board to summon the congregation to the church, for the Greeks do not have any other summons for this kind of service. 59 It is not because there is a lack of bronze or metal among the Greeks for conveying the summons in the Latin manner, but the Greeks do it like this, so they say, following the example of the apostles, who on account of fear of the pagans would strike a wooden board in secret at the houses of the Christian congregation so that at this signal they would hurry to church. So at this signal they all gathered in the church in front of the holy icon of the Theotokos, the clergy singing and the laity praying. They piously call upon the great works of the omnipotent God to grant that the usual miracles be performed. You would see there people of both sexes in such numbers, and feel such a crush of people, that if you were there in the nude during the winter, you would hardly be able to stand the heat. You would hear sweetsounding strains of human voices celebrating the glory of the Theotokos. In addition, the priest, in the vestments he wears for celebrating mass, goes around the altar and the holy icon several times with a golden censer full of incense. What more should I say! While the clergy is singing and the people are praying, the veil that covers half of the icon lifts up by the grace of God, showing the half of the image it had concealed before.60

The Latin pilgrim states that the image of the Theometor was revealed from the waist up and concealed from the waist down. The silk veil was affixed with two nails to the board. This manner of veiling is rather strange; all the other textual references to curtains, such as the *Liber Pontificalis*, recording the activities of the popes in Rome from Peter up to the late ninth century, routinely describe the veils as either placed directly on the icons or on curtain rods in front of the panels. ⁶¹ Similarly, all the surviving representations of icons with veils show the cloth placed on top of the icon, falling down to cover the image, as does, for example, a fourteenth-century miniature from the Hamilton Psalter (Berlin, Hamilton Psalter, Ms 78 A 9, fol. 39v) (fig. 105). ⁶² Here the cloth is rolled up and festooned on the top, displaying the painted panel underneath.

Figure 104
Icon of the Annunciation, twelfth century. The Logos/Christ is imprinted on the Virgin's chest.
Scala/Art Resource, New York.



Figure 105
Miniature showing the veneration of an icon, Hamilton Psalter, Ms 78 A 9, fol. 39v, ca. 1300. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin—Preussischer Kulturbesitz. Jörg P. Anders.

The icon Psellos saw was completely covered by a silk cloth with woven or embroidered images.63 When the miracle was enacted, the veil was perhaps rolled up in order to reveal the icon underneath.64 The icon was most likely the same miraculous panel discovered in the apse in 1030/31, as recorded by Skylitzes.65 But the current Neoplatonic understanding of images as "animated" enabled the Byzantine viewer to see a transformation in the icon of Mary from holding a medallion to opening her arms. This Neoplatonic perception found pictorial expression in the emergence of the new image type of the Theotokos orans with a hovering medallion on her chest.60 The Latin pilgrim did not grasp this current Byzantine attitude toward images.

In Psellos's description, the veiled icon also evokes the metaphor of the Annunciation and the Crucifixion. The Incarnate Logos is perceived through the image of the blood-red

curtain/flesh woven by the Theometor, ⁶⁷ while the Crucifixion and Christ's death on the cross are seen in the image of the torn temple curtain. Similarly, at the Blachernai event the veil lifted in front of the image makes reference both to the Incarnation, when the salvific plan becomes visible in the material body of the divine Child, and to the Crucifixion, when Christ discards the human body at the cross and transforms into a divine savior. Both the Blachernai miracle and the metaphor of the curtain/flesh relate to the notion of the visibility of the salvific plan and to the Neoplatonic concept of *empsychos graphe*, where the invisible divine is made manifest through a physical form or action. While the Latin pilgrim is silent about this rich semantic core, the Byzantine writer Psellos leads his audience to the higher level of spiritual seeing.

So far scholars have overlooked the connection between the wide dissemination of the new image type of the Virgin with the hovering medallion and the Blachernai *synethes thauma* because they have considered only the evidence of

coins and monumental painting. The numismatic evidence gives only three examples, while no extensive fresco or mosaic art survives from the capital. Yet the sigillographic evidence suggests a different picture. The new image type on seals exceeds by far all the other iconographic formulas in the last quarter of the eleventh century (see the appendix to this chapter). Through the "usual" miracle and its "unusual" depiction, the Blachernai reclaimed its position as the preeminent Marian site in Constantinople. The new iconography picturing the miracle emerged from the new perception of images spreading in the mid–eleventh century, a period of intellectual freedom and intensified pursuits in philosophy, literature, and law. In a time when panel-centered Marian devotion became established in Constantinople, the discovered icon (the Theotokos holding the medallion), the "usual miracle," and its pictorial depiction (the Theometor with arms spread and a medallion of Christ hovering on her chest) assured the leading position of the Blachernai.

Appendix

The wide dissemination of the orans Virgin with the hovering medallion on seals is demonstrated for the first time here through a survey of the major publications; the total number of objects with the new image type is counted, and their distribution is determined vis-à-vis other common iconographic formulas. Furthermore, the present survey includes new examples that have been missed in the indexes of published seals and revises the dates for a number of seals.

TABLE A

Collections/Publications	Virgin orans with a hovering medallion	Virgin holding the medallion in her hands	Virgin orans with hands in front of her chest
Zacos I	12	6	1
Zacos II	58	56	30
Laurent, Église	120	86	35
Laurent, Adm. centr.	43	32	7
Laurent, Église, Supplément	31	25	6
Scibt, Österreich	II	2	1
Cheynet, Seyrig	22	19	9
Sode, Byz. Bleisiegel	6	2	0
Seibt/Zarnitz, Byz. Bleisiegel	8	4	7
TOTAL	311	232	96

Zacos I: nos. 89, 2682a, b, 2695a, b, c, 2712, 2716, 2719 (full length), 2720a, b, c, 2720bis, 2729 (full length), 2735, 2740 (full length), 2746. These seals belonged to members of the imperial family. The earliest seal in this group is

that of Anna Dalassena, dated to 1067–81, Zacos I, 2695a, b, c. The majority of the rest are from the end of the eleventh and beginning of the twelfth centuries. Three seals, which show the same type but in full length, belong to the second half of the twelfth century.

Zacos II: nos. 58, 363, 364, 365, 367, 369, 385, 386, 4II, 4I5, 4I9 (full length), 436, 445, 450, 46I, 473, 475, 486, 499, 508, 52I, 522, 528, 547, 565, 574, 578 (full length), 58I (full length), 582, 605, 6I0, 620 (full length), 62I, 639, 640, 645, 662, 676, 679, 684, 687, 688, 694, 696, 742, 746, 750, 75I, 763, 764, 769, 782, 783, 788, 806 (full length), 823 (full length), 838 (full length), 839. Based on the iconography, style, and the comparison with securely dated examples, the seals can be dated from the early 1070s to the twelfth century.

Laurent, *Église*: nos. 59, 67, 68, 71, 94 (full length), 108, 110, 131, 221, 234, 239, 281, 282, 293 (full length), 311, 312 (full length), 315, 317, 319, 321, 340, 355, 362, 410, 418, 438, 508, 531 (full length), 533, 570, 641, 669, 711, 746, 750, 757, 758, 760, 761, 774, 788, 792 (full length), 794, 795, 796, 798 (full length), 799, 801, 805, 807, 815 (full length), 816, 819, 838, 850, 867, 869, 873, 1046, 1078, 1150bis, 1151, 1152, 1177, 1181, 1189, 1182, 1188, 1191, 1229, 1234, 1237, 1240, 1242, 1244, 1245, 1247, 1255, 1295bis, 1296, 1305, 1308, 1311, 1313, 1316, 1341, 1347, 1348, 1349, 1352, 1357, 1358, 1377, 1382, 1383, 1386, 1405, 1408, 1419, 1428, 1442, 1456, 1460, 1463, 1464, 1465, 1468, 1471, 1472, 1475, 1476, 1501 (full length), 1526, 1542, 1556, 1559, 1571, 1597 (full length), 1599, 1627.

Laurent, *Adm. centr.:* nos. 8, 96, 130, 131, 134, 150, 174, 194, 207, 253 (full length), 254, 329, 346, 429, 434, 438, 502, 550, 671, 672, 673, 707, 802, 808 (full length), 813, 816, 829, 843, 859, 884 (full length), 895, 896, 904, 912, 968, 1034, 1046 (full length), 1081, 1086, 1113 (full length), 1132, 1187, 1199.

Laurent, *Église*, *Supplément*: nos. 1599, 1600, 1649, 1650, 1651 (full length), 1652, 1676, 1705, 1751, 1771, 1781, 1789 (full length), 1790, 1791 (full length, flanked by two saints), 1796, 1816, 1892, 1898, 1908, 1929, 1936, 1949, 1952, 1961, 1965, 1991, 1997, 2002, 2011bis, 2020. The seals belong to people from the ecclesiastical hierarchy. The earliest securely dated seal is that of Anna Dalassena, struck in the period 1067–81; see Laurent, *Église*, no. 1460. Laurent dated several seals as early as the tenth century; however, the iconography, style, and the comparison with dated examples argue for a much later date, such as the last quarter of the eleventh century. Laurent, *Église*: nos. 293, 362, 410, 669, 873, 1237, 1240, 1243, 1244, 1349, 1405, 1599, 1949, 1952, 2002. Laurent dated seal no. 1650 to the early twelfth century, yet the caption mistakenly reads early eleventh century.

Seibt, Österreich: seven seals dated to the 1060s-1080s: nos. 88, 103, 119a, b, 142, 149, 150, 210; and four seals dated after the 1080s: 65, 115, 117, 171.

Cheynet, *Seyrig:* nos. 41, 43, 49, 65, 86, 112, 113, 231, 232, 264, 283, 290, 294, 298, 300, 302, 313, 315, 318, 321, 333, 381. Only three seals are dated as early as 1075, nos. 290, 294, 313; the rest come from the last quarter of the eleventh century.

Sode, *Byz. Bleisiegel:* nos. 315, 316, 342, 352, 357, 378. These six seals are dated from the end of the eleventh to the twelfth centuries.

Seibt/Zarnitz, *Byz. Bleisiegel:* nos. 1.2.2, 1.2.7, 2.2.1, 3.1.2, 3.1.12, 4.1.3 (full length), 5.3.4, 5.3.9. The earliest of these seven seals dates to 1075 and the latest to the thirteenth century.